

ÍNDICE

Corpus: La función del intelectual	1
Corpus: La excepción cultural	35

DIAGNÓSTICO INICIAL

A. Lea "El papel del intelectual" del semiólogo italiano Umberto Eco y resuelva las consignas que le siguen.

[1] El sindicato más grande de Italia, CGIL, organizó una conferencia e invitó a algunos académicos a que dieran su opinión sobre varios problemas. Yo hice algunos comentarios improvisados y, claro está, los periódicos solo reportaron parcialmente mis observaciones. Algunas personas me pidieron que aclarara lo que había querido decir y esa es la razón de esta columna.

[2] Asistí a la conferencia un tanto preocupado, como suele suceder casi siempre, cuando una entidad política quiere pedir a los intelectuales que expresen sus ideas sobre cómo Italia puede avanzar como país. No hay nada que me irrite más (pero, en el fondo también me hace sonreír, cuando por fortuna no me piden nada) que ver que se usa a los intelectuales como "oráculos".

[3] Naturalmente, que aún hoy sostengo que no se puede entender por intelectual a cualquiera que trabaje con la cabeza en vez de hacerlo con las manos. Trabaja con la cabeza también el que controla las reservas de un hotel y, en cambio, lo hace con las manos un escultor. Digamos entonces que un intelectual es alguien que realiza un trabajo creativo en las ciencias o en las artes; e incluimos, por ejemplo, al agricultor que inventa una teoría nueva sobre la rotación de las máquinas cortadoras. En resumen, una persona que escribe correctamente un texto de matemáticas en una escuela secundaria no es un intelectual, necesariamente; pero una persona que escribe ese libro mientras emplea un nuevo y más eficiente método pedagógico, sí lo es.

[4] Ahora que hemos aclarado el asunto, examinemos la antigua Grecia, que nos ofrece tres figuras distintas de intelectuales. La primera es Ulises, quien al menos en *La Ilíada* asume el papel del "intelectual orgánico" de acuerdo con el viejo modelo de los partidos izquierdistas. Agamenón le pregunta a Ulises cómo conquistar Troya y él inventa la idea del famoso "Caballo de Troya" y —siendo como es un intelectual orgánico de su grupo— no se preocupa por lo que les pase a los hijos de Priamo. Después, como tantos intelectuales orgánicos que entran en crisis y se transmutan en gurús o se ponen a trabajar para Mediaset (el grupo mediático de Berlusconi), Ulises se dedica a navegar y a sus propios asuntos.

[5] La segunda figura intelectual de los griegos es Platón, que no solo tiene una idea propia de la función oracular del intelectual, sino que piensa que los filósofos pueden enseñar a gobernar. El experimento que pone en marcha junto al tirano de Siracusa no le sale bien, lo que quiere decir que hay que tener mucho cuidado con los filósofos que proponen modelos concretos de buen gobierno. Si tuviéramos que vivir en una isla de

Utopía, tal y como la concibió Tomás Moro, o en algún suburbio en expansión diseñado por Charles Fourier, nos hallaríamos en una situación más incómoda que un moscovita en el reinado de Stalin.

[6] La tercera figura es la de Aristóteles que, como es de sobra conocido, fue el preceptor de un hombre de gobierno como Alejandro. Por lo que sabemos, nunca le dio consejos precisos sobre lo que debía hacer en sus campañas y nunca le dijo si tenía que cortar el nudo gordiano o casarse con Rosana. En cambio, le enseñó, en general, qué es la política, qué es la ética, cómo funciona una tragedia o cuántos estómagos tienen los rumiantes. Pero, aun suponiendo que Alejandro hubiese sacado provecho de estas enseñanzas, podría haber conseguido lo mismo sin que Aristóteles hubiese sido su preceptor. Bastaría con que uno de sus amigos le hubiese aconsejado que leyese bien los libros de Aristóteles.

[7] Por lo tanto, solo hay dos maneras en las que la política puede apoyarse en la contribución de los intelectuales. Si son auténticos intelectuales —es decir, creativos—, deben parir y expresar ideas interesantes y, por lo tanto, el político puede limitarse a leerlas. Pero puede suceder también que el político advierta que, sobre algunos asuntos, ni él ni los demás tienen las ideas claras —o no saben lo suficiente— y, entonces, el buen político solicitará profundización y nuevas ideas sobre el tema a los intelectuales. Esto es todo. Lo demás, que el intelectual sea miembro de un partido o trabaje como periodista, no tiene nada que ver con su papel específico. Porque en el fondo, el intelectual es un ciudadano como los demás que desea poner su competencia profesional al servicio de su grupo. Si fuese albañil, trabajaría gratis en sus horas libres para reparar las grietas de la sede del partido.

[8] En un breve artículo en el periódico italiano *Corriere della Sera*, Luciano Canfora me reprochó amablemente no haber citado a Sócrates. Tiene razón. Hay un cuarto modelo del intelectual del que he hablado a menudo, pero ese día no tenía tanto tiempo asignado para hablar. Sócrates desempeña su papel criticando a la ciudad en la que vive y, después, acepta ser condenado a muerte para enseñar a la gente a respetar las leyes. El intelectual en el que pienso tiene también ese deber: no debe hablar contra los enemigos de su grupo, sino contra su grupo. Debe ser la conciencia crítica de su grupo, romper las convenciones, molestar constantemente. De hecho, en los casos más radicales, cuando un grupo llega al poder por medio de una revolución, el intelectual incómodo es el primero en ser guillotinado o fusilado.

[9] No creo que todos los intelectuales deseen llegar hasta este punto, pero deben aceptar la idea de que el grupo, al que en cierto sentido han decidido pertenecer, no los ame demasiado. Si los ama demasiado y les da palmaditas en la espalda, entonces es que son peores que los intelectuales orgánicos: son intelectuales del régimen.

Tomado del periódico ecuatoriano *Hoy*, domingo 29 de diciembre de 2002. Texto adaptado.

1. El texto que usted acaba de leer es
 - a. una entrada de enciclopedia.
 - b. un capítulo de un libro.

- c. un artículo de opinión.
- d. el prólogo de un libro.

2. A lo largo del texto, el autor construye una primera definición de intelectual con la que acuerda. Desde esa perspectiva, la cualidad fundamental del intelectual es

- a. la creatividad.
- b. la combatividad.
- c. la participación política.
- d. la precisión.

3. Teniendo en cuenta la información que se brinda en los párrafos 4 a 6, complete el siguiente cuadro:

Tipo de intelectual	Rasgos distintivos	Ejemplo	Valoración (totalmente negativa/positiva; parcialmente negativa)
Intelectual orgánico			
	Predice y cree que puede enseñar a gobernar		
		Aristóteles	

4. ¿Qué función cumple "Por lo tanto" en el comienzo del párrafo 7?

- a. Marca la introducción de un nuevo tipo de intelectual.
- b. Oponer las características de los intelectuales consideradas hasta el momento.
- c. Introduce las conclusiones que derivan de la clasificación anterior.
- d. Anticipa las observaciones de un lector respecto del artículo de Eco.

5. A partir de la clasificación de tres tipos de intelectuales, ¿cuál es la relación que, según el texto, debe tener el intelectual con el ámbito político?

- a. Los intelectuales deben intervenir en las funciones del gobierno.
- b. Los intelectuales deben ser combativos.
- c. Los intelectuales deben expresar sus ideas y aportar a la profundización de aquellas cuestiones que resultan oscuras en el campo político.
- d. Ante el poder político, los intelectuales deben asumir el modelo del intelectual orgánico.

6. En el párrafo 8, Eco introduce una referencia a Sócrates. Explique con qué finalidad lo hace.

7. En la sexta línea del párrafo 8, "también"

- a. agrega, en la clasificación de los intelectuales, un aspecto negativo a otros aspectos negativos ya mencionados.
- b. en la caracterización del intelectual, suma una cualidad a la explicitada anteriormente.
- c. opone, en la caracterización del intelectual, una cualidad a la explicitada anteriormente.
- d. introduce, en la caracterización del intelectual, un rasgo que deriva necesariamente del explicitado con anterioridad.

8. ¿Cuál de los siguientes enunciados expresa de modo más adecuado el problema o cuestión que aborda el texto?

- a. ¿Cuáles son los rasgos del poder político?
- b. ¿Qué tipos de relaciones deben tener los intelectuales con el poder político?
- c. ¿Cuántos modelos de intelectuales existen?
- d. ¿El del intelectual orgánico es un buen modelo a seguir?

9. Según Eco, si el intelectual decidiera intervenir en el ámbito político y social, debería ser

- a. obediente y culto.
- b. creativo y crítico con su grupo.
- c. un participante activo del grupo que gobierne.
- d. creativo y guardián de sus propios intereses.

10. La palabra *oráculos* aparece entre comillas porque

- a. ese recurso indica que "oráculos" es un concepto clave en el texto.
- b. el enunciador, a través de ese recurso gráfico, marca distancia respecto del término.
- c. con ellas se introduce en el texto un término de otro autor.
- d. de ese modo se señala un término que generalmente no se asocia con el de intelectual.

B. En hoja aparte, exponga el planteo del texto leído. Precise la cuestión que se aborda, la posición del autor y las razones que la sostienen. (Extensión: no más de 20 líneas).

LA LECTURA Y LA EXPOSICIÓN DE FUENTES ARGUMENTATIVAS

La lectura de fuentes predominantemente argumentativas pone en juego ciertas “claves” para su abordaje. Una vez ubicado el enunciado en su contexto histórico de producción y leído el paratexto para obtener una guía, el lector puede reorganizar su lectura a partir de la determinación de ciertos aspectos centrales: cuál es la cuestión que el enunciador construye como problemática, qué postura asume respecto de ella y qué argumentos o razones presenta para validarla.

En el análisis de este tipo de fuentes, es importante también que el lector reconstruya la dimensión polémica a partir de la cual el enunciador formula su propia argumentación. Cuando hace explícita la dimensión polémica de su texto, el enunciador suele incorporar voces de quienes discuten con su perspectiva tanto para refutarlas como para prever posibles objeciones. Si esa dimensión polémica se desarrolla más “veladamente”, el lector puede recuperarla a través de otras huellas presentes en el discurso (por ejemplo, reflexionar sobre las negaciones o las alusiones).

ACTIVIDADES

Relea “El papel del intelectual” y las consignas del punto A del ejercicio diagnóstico, y luego resuelva las siguientes consignas:

1. ¿Qué situación puntual da lugar a la argumentación que se presenta en el texto?
2. ¿Cuál es la pregunta que aborda “El papel del intelectual”?
3. ¿Cuál es la hipótesis que el enunciador sostiene respecto de ella?
4. Enumere los principales argumentos que sostienen la validez de la hipótesis.
5. Identifique la dimensión polémica que manifiesta el texto.

La exposición de fuentes argumentativas es una tarea muy habitual en el nivel superior de estudios. En muchos casos, es un paso previo a la formulación de una postura personal que el estudiante puede proponer acerca de la problemática respecto de la cual el enunciador del texto considerado se pronuncia.

Ver capítulos 6 “La argumentación” y 7 “La explicación” en: Arnoux, Elvira N. de; Mariana di Stefano y María Cecilia Pereira (2002) *La lectura y la escritura en la universidad*, Buenos Aires: EUDEBA.¹

ACTIVIDADES

1. Lea las siguientes exposiciones sobre el texto “El papel del intelectual”, del semiólogo, crítico literario y escritor italiano contemporáneo Umberto Eco. Aplique a cada una de ellas las pautas de análisis que figuran a continuación del tercer texto.

¹ Respecto de las temáticas presentadas aquí, puede consultarse también “Las prácticas de lectura y escritura en el ámbito universitario. Exposición y argumentación”, de María Cecilia Pereira. Disponible en http://www.escrituraylectura.com.ar/semiologia/biblio_ciudad/Exposicion%20y%20argumentacion-%20Cecilia%20Pereira.doc



Texto N° 1

En “El papel del intelectual”, el semiólogo italiano Umberto Eco analiza cuál es el rol específico de los intelectuales en la sociedad. Respecto de tal cuestión, el autor postula que el intelectual es quien realiza un trabajo creativo en las ciencias o en las artes y que, por lo tanto, no debe intervenir necesariamente en la vida política. Si lo hace, explica Eco, debe limitarse a “parir”, “expresar” o profundizar ideas interesantes y estar dispuesto a actuar como “la conciencia crítica de su grupo”.

Para justificar su postura, Eco distingue el papel específico de los intelectuales de su eventual participación político-partidaria. Respecto de esta última, el autor recurre al ejemplo de intelectual que representa Sócrates. El semiólogo rescata del filósofo el rol de ciudadano crítico capaz de oponerse a su propio grupo, aunque tal gesto le cueste la muerte.

Eco relativiza el rol político del intelectual a través de tres figuras clásicas legadas por la tradición helénica: la del intelectual orgánico, la del filósofo que enseña a gobernar y la del filósofo que actúa como un preceptor que instruye. Según el autor, las dos primeras figuras de intelectuales pueden asumir distintas posturas que los alejan de su verdadero rol y los hacen prescindibles: se tornan individualistas o carecen de una visión política acertada, respectivamente. El tercer tipo de intelectual – explica Eco – aporta a la formación de un político, pero no necesariamente debe intervenir en su actividad específica.

En síntesis, Eco sostiene que el intelectual debe ejercer un rol específico, que no se vincula necesariamente con su posible intervención política. Si la desarrolla, según el semiólogo, el intelectual debe estar dispuesto a ser rechazado hasta por el grupo al que pertenezca.

*Eco, Umberto, “El papel del intelectual”, en *Hoy*, 29 de diciembre de 2002.

Texto N° 2

Dada la conferencia por el sindicato de Italia, el semiólogo Umberto Eco dio su opinión acerca de la cuestión que se aborda. Se refiere a su preocupación cuando una entidad política quiere pedir a los intelectuales que den su opinión de cómo puede avanzar Italia como país.

Umberto Eco sostiene que es intelectual aquel que realiza un trabajo creativo en las ciencias o en las artes. Un ejemplo claro es aquel que se encarga de escribir un libro y no aquel que escribe correctamente un texto de matemática.

Luego se encarga de examinar tres figuras distintas (Ulises, Platón y Aristóteles). Por último también habla de Sócrates.

Su conclusión, luego de su análisis, es que hay dos formas en que la política puede hablar de intelectuales. Si los intelectuales son creativos, deben mostrar ideas interesantes y así el político limitarse a leerlas. Puede pasar que el político advierta que sobre algunos temas ni él ni los demás tengan ideas claras, siendo así el político podrá plantear nuevas ideas.

Texto N° 3

El texto leído es una explicación en la cual el autor fundamenta su forma de pensar respecto a la invitación de los políticos a participar en una conferencia en la que varios académicos debían dar su opinión respecto a varios problemas en Italia.

Umberto Eco, semiólogo italiano, no está de acuerdo con este pedido de ideas ya que él cree que un intelectual debe trabajar no solo con la cabeza, sino con las

manos y que no se puede tomar a los intelectuales como "oráculos" esperando de éstos soluciones.

En el texto plantea tres figuras distintas de intelectuales todas del mismo tiempo, la antigua Grecia, y desarrolla cómo es cada una de éstas con sus características y respectivas explicaciones y ejemplos.

El cree que hay solo una manera de desarrollarse como intelectual colaborando con la política. El político puede leer ideas de intelectuales creativos o puede pedirles, si él ni los demás del grupo tienen las ideas claras, que intervenga profundizando y generando nuevas ideas sobre el tema en cuestión.

Luego cita un ejemplo más de intelectual, ya que un periodista le reprochó el no haberlo hecho en la conferencia y este último contiene rasgos de cómo realmente debería desempeñarse un intelectual para él y explica por qué cree que debe ser así.

Pautas para la revisión de la exposición de un texto argumentativo

1. ¿El contenido de la exposición responde a lo planteado por el autor en su texto?
 2. ¿La exposición podría ser comprendida por un enunciatario que no haya leído la fuente?
 3. ¿El texto está organizado en una introducción, un desarrollo y un cierre?
 4. Respecto de la introducción:
 - a. ¿Se presenta brevemente al autor?
 - b. ¿Se hace referencia a la cuestión que se plantea en la fuente?
 - c. ¿Se explicita la hipótesis?
 5. Respecto del desarrollo:
 - a. ¿Se enuncian los principales argumentos?
 - b. ¿Los argumentos se presentan jerarquizados según su importancia respecto de la hipótesis?
 - c. ¿Es clara la vinculación de los argumentos con la hipótesis que se enunció en la introducción?
 6. Respecto del cierre:
 - a. ¿Se presenta un párrafo conclusivo de manera que el texto no finalice de manera abrupta?
 7. Respecto de la construcción del enunciatario:
 - a. ¿Se construye un enunciatario expositivo; es decir, un enunciatario que presente la opinión del autor y no la propia?
 - b. ¿Se delega correctamente la responsabilidad enunciativa? Preste atención al uso de los verbos de decir y a las otras posibilidades de delegar la voz.
 8. Respecto de la inserción de citas:
 - a. ¿La cita resulta pertinente?
 - b. ¿La cita aparece "recortada" o se realiza algún trabajo sobre ella?
 - c. ¿Con qué finalidad se emplea la cita?
2. Aplique las pautas de revisión a la exposición que usted ha escrito al resolver el diagnóstico. Elabore un comentario respecto de los logros y aspectos a mejorar que observa en su escrito.
3. Lea las dos exposiciones de "El papel del intelectual" que se presentan a continuación:

a.

En el texto de Umberto Eco se aborda la cuestión de la relación entre los intelectuales y el accionar político. Para este propósito empieza por definir lo que considera como "intelectual". Luego ejemplifica tres tipos históricos de intelectuales y de sus respectivos éxitos o fracasos deduce que hay solo dos maneras en las que la política puede, correctamente, apoyarse en la contribución de los intelectuales.

Al ser el intelectual un individuo creativo, expresará ideas interesantes. El político puede entonces limitarse a leer y considerar estas ideas o, en caso de dudas, solicitar una profundización o nuevas ideas sobre el tema. De esta manera el intelectual puede mantener una posición crítica e independiente que contribuya a mejorar situaciones, ya que una intervención directa en la política o una contribución hecha a medias por los propios intereses pueden derivar en fracasos.

b.

En relación con ciertos comentarios que realizó en una conferencia, Umberto Eco, semiólogo italiano, aclara en "El papel del intelectual" su postura con respecto al rol de los intelectuales en la dirección política. Tras definir al intelectual como aquel que realiza un trabajo creativo en las ciencias o en las artes, sostiene que este debe actuar como conciencia crítica de su grupo, aunque sea a costa de su comodidad o beneficio.

Para justificar su postura, Eco rechaza sistemáticamente tres modelos clásicos de intelectual: el "orgánico", que se desentiende de las consecuencias de sus ideas; el que "enseña a gobernar" a través de teorías, sin cuidado del contexto y el intelectual "creativo", que se limita a instruir, por lo que se torna prescindible.

Es Sócrates el modelo elegido para demostrar que, más allá de limitarse a poner ideas al alcance de los políticos o de responder las preguntas que estos puedan generar, es necesario que el intelectual aporte una visión crítica y productiva.

En suma, según Eco, el intelectual tiene el deber de juzgar a conciencia a su propio grupo, a pesar de que esto pueda llevarle a la condena o, como en el caso de Sócrates, a la muerte.

1. Las exposiciones resueltas muestran una diferencia de énfasis entre una lectura que apunta a lo global y otra que profundiza determinados aspectos de la fuente considerada.

En función de ello:

- a. Determine en qué aspecto(s) se centra cada exposición.
- b. ¿A qué consigna de escritura podría responder cada uno de los textos?

LA REESCRITURA DE EXPOSICIONES

La exposición de una fuente predominantemente argumentativa puede definirse, también, como una reformulación de ese texto fuente. Esta actividad, sobre todo en el marco de un taller de lectura y escritura, no debe pensarse solo en función de producciones ajenas. Cada vez que un autor revisa su texto y, —como consecuencia de ello lo corrige, opera una reformulación.

En muchas oportunidades, la revisión de las exposiciones pone en escena una dinámica particular: la actividad supone la lectura de la exposición y, muchas veces, una nueva lectura del texto fuente.

ACTIVIDADES

1. Lea el siguiente ejemplo en el que se presentan la versión inicial y la reescritura de la exposición de "El papel del intelectual", de Umberto Eco, realizadas por el mismo estudiante. Al considerar la reescritura, evalúe lo siguiente:

- ¿Qué aspectos se corrigieron en la reescritura? Preste atención tanto al contenido del texto de Eco como a la construcción del texto expositivo.
- ¿Quedaron algunas cuestiones por corregir?
- En términos generales, ¿la reescritura resulta más satisfactoria que la versión inicial?

Primera versión

El autor utiliza el texto para aclarar cuestiones que previamente había explicado, pero que habían sido parcialmente reportadas. Eco plantea su disgusto al ver a los intelectuales siendo usados como "oráculos"; y a continuación examina 3 figuras de intelectuales de la antigua Grecia: el intelectual orgánico (Ulises), el que aconseja (Platón) y el intelectual que enseña (Aristóteles).

Luego menciona a un cuarto modelo de intelectual, que el mismo Eco reconoce como el modelo de intelectual que él acepta. Es aquel que es la conciencia del grupo, que se opone y no busca la aceptación; es todo lo contrario a un "intelectual del régimen". El ejemplo que da Eco es el de Sócrates.

Eco concluye que la política puede recibir de parte de los intelectuales tanto ideas nuevas y creativas, como profundización de ideas ya conocidas. Y que al fin y al cabo, no importa de dónde sea miembro o de que trabaje el intelectual, ya que siempre querrá poner su competencia profesional al servicio de su grupo.

Reescritura

El semiólogo italiano Umberto Eco se propone analizar cuál es el rol de los intelectuales en cuanto al gobierno y la política, y así lo expresa en el artículo "El papel del intelectual". Como modelo ideal, Eco sostiene que el intelectual debe brindar ideas creativas, ser crítico y no buscar la aceptación particular de ningún grupo.

Para sostener esta idea, Eco presenta los tres modelos clásicos de la figura del intelectual: el intelectual orgánico (Ulises), el intelectual utópico (Platón) y el intelectual preceptor (Aristóteles). Eco rechaza estas tres figuras para resaltar un cuarto modelo: aquel que se ve representado por Sócrates, un intelectual crítico, que sabe oponerse a su propio grupo, y se desarrolla como una "conciencia crítica".

Como conclusión, el semiólogo admite que esta clase de intelectual representa lo contrario a lo que los "intelectuales del régimen" representan, y es por eso que deberán aceptar que el grupo al que han decidido permanecer no siempre los ame.

2. En la reescritura considerada, algunas expresiones aparecen entre comillas. ¿Por qué?

3. Aplique a su propia reescritura el análisis efectuado en el ítem 1. Elabore un comentario crítico sobre ella.

ASPECTOS ENUNCIATIVOS Y DISCURSIVOS EN LA ARGUMENTACIÓN

Como hemos señalado, la lectura –y, en segunda instancia, la exposición– de una fuente argumentativa requiere el reconocimiento de la cuestión controversial que la origina y de la hipótesis que el autor postula respecto de esta última. Asimismo, es necesaria la identificación de los argumentos cuya reformulación debe poner de manifiesto el fuerte vínculo (fundamentalmente, de tipo inferencial, causal o consecutivo) que articula los argumentos y la hipótesis. Por tales motivos, es conveniente reconstruir el esquema argumentativo que subyace a las fuentes que intentan persuadir. En dicho esquema pueden contemplarse, además, las posiciones que el texto refuta.

Al abordar discursos argumentativos resulta importante detenerse en otros aspectos: el modo en que se legitima la voz del enunciadore, la incorporación de voces de otros enunciadore, las vinculaciones semánticas que se establecen a través del empleo de conectores y las restricciones que el género discursivo impone para la lectura.

En las actividades siguientes nos ocuparemos de los aspectos mencionados.

ACTIVIDADES

Lea el siguiente texto y luego resuelva las preguntas que figuran a continuación:

El temor de los intelectuales a la política

Una "epidemia de conformismo" ha paralizado en los primeros años del siglo XXI la vida pública, donde lo único que importa es el poder del mercado. Los mezquinos intereses personales sustituyen a las voces críticas

RAMIN JAHANBEGLOO*

[1] *Las dos culturas*, el conocido ensayo del científico y novelista británico C. P. Snow, salió a la luz en 1959. Snow defendía ahí la tesis de que el colapso de la comunicación entre las dos culturas de la sociedad moderna –las ciencias y las humanidades– era un freno para la resolución de los problemas del mundo. Medio siglo después, el debate iniciado por Snow ha tomado una nueva forma. El siglo XXI representa, en términos generales, la separación de los intelectuales y la política. Pocas veces habían estado tan alejados los intelectuales y el mundo político.

[2] Los intelectuales críticos son hoy una especie en vías de extinción. Temen la política, y se diría que la política muestra una indiferencia absoluta por todo lo que se pueda denominar *intelectual*. Hay otros muchos que consideran que nos encontramos ante un declive de lo intelectual. Según ellos, la intelectualidad se ha distanciado de la esfera pública para acercarse a un mundo cada vez más profesionalizado y más empresarial. En otras palabras, los intelectuales están perdiendo su autoridad pública para dirigirse al poder, al tiempo que cada vez son más incapaces de realizar sus funciones de una forma independiente y crítica. Nunca se habían mostrado tan profundamente opuestas la conciencia crítica y la esfera pública.

[3] Parece que los intelectuales de hoy piensan que puesto que todas las verdades morales son relativas, ya no hay necesidad de ser la voz moral de un mundo sin voz. El afán de ciertos intelectuales de aparentar que lo políticamente correcto y sensato es desestimar la importancia que tienen los imperativos morales en la esfera pública no

es más que una forma de hacer coincidir las necesidades humanitarias urgentes del mundo en el que vivimos con las necesidades concretas de su carrera o su ascenso profesional. Asalariados, ocupando cátedras o titularidades permanentes, pensionistas, muchos intelectuales se encuentran encadenados a la rueda de una carrera y una profesión respetables que paradójicamente estanca su capacidad para la crítica en un contexto no conflictivo.

[4] Para ser más precisos, los mezquinos intereses personales han destruido los llamados intereses públicos de los intelectuales. Al olvidarse de la política, rápidamente y sin dejar lugar para el arrepentimiento, muchos intelectuales del mundo actual degradaron y abandonaron la idea de la esfera pública y se transformaron en defensores de la cultura de masas carentes de todo sentido crítico. Es en virtud de esta falta de sentido crítico con respecto a la vida pública por lo que los politólogos y los expertos culturales han venido a sustituirlos como actores sociológicos en el mundo contemporáneo. A los intelectuales ya no les interesa reflexionar y debatir sobre los valores, su único interés reside en el comentario de los hechos. Así, con la aparición de la aldea global postindustrial, dominada por las redes mediáticas y la comunicación tecnológica, en las que las voces disidentes suelen estar acalladas, una "epidemia de conformismo" ha paralizado al completo la vida pública, y la ha convertido en una entidad impulsada única y exclusivamente por el mercado.

[5] Para investigar la evolución del compromiso de los intelectuales en la historia europea del siglo XX, tenemos que empezar con el *affaire Dreyfus* y la aparición de la categoría "intelectual". Pese a las diferentes posturas que cristalizaron durante el *affaire Dreyfus*, ambas partes estaban de acuerdo en que el intelectual tenía que comprometerse. Uno de los que participó a favor de Dreyfus fue Julian Benda, el filósofo judío conocido fundamentalmente como autor de *La traición de los intelectuales*, donde afirma que "la labor del intelectual es defender los valores universales, por encima de la política del momento". Para Benda, por consiguiente, el intelectual es un sujeto que opera dentro de un marco moral y se atiene a unos valores trascendentales, libre de las impurezas de la política. Probablemente Zola se merece este honor, no por sus novelas, sino porque llegó a ser un intelectual que atacó la injusticia, el prejuicio y la intolerancia en la esfera pública. De este modo restauró la función que Sócrates había reservado para el filósofo: defender la universalidad de la búsqueda de la verdad y luchar contra la violencia.

[6] El método de Sócrates para dominar la violencia era el uso del diálogo frente a las convicciones políticas. Con su mayéutica -conócete a ti mismo- Sócrates invitaba a los atenienses a interrogarse. Y aunque sea un fin en sí mismo, aprender a interrogarse es también una condición y un punto de partida para cualquier intelectual que quiera obrar honestamente. La honestidad es abrirse a la pluralidad humana; es cobijar la idea, intrínseca al trabajo de un intelectual dialógico, de que cada persona contiene "multitudes", como dice Whitman en su *Canto a mi mismo*. Todo intelectual necesita de esta multiplicidad, no sólo para conectar con los otros, sino también para ensalzar y valorar, como un elemento constitutivo del mundo, las diferencias que existen entre las personas. La idea de diferencia presupone otro valor igualmente esencial a la condición de intelectual: el respeto.

[7] Una de las tareas del intelectual es pensar en cómo reformar y mejorar la sociedad. Su empeño primordial debe centrarse en la educación cívica de los otros ciudadanos para la responsabilidad que entraña la auto-gobernanza democrática. ¿No perdería todo el significado que tiene para nosotros el valor supremo de la historia si admitiéramos que son muchos los intelectuales que consideran que lo que

denominamos examen crítico de la esfera política es un ejercicio fútil? Si no se lee y se ejerce el espíritu crítico, la historia podría convertirse en una simple repetición de los errores humanos. Por el contrario, cuando se comprometen con la historia, los intelectuales no sólo necesitan una mente abierta, sino también crítica, capaz de entender que las verdades pueden ser parciales; una mente que se interroga continuamente. Lo importante aquí es que la manera de protegerse contra toda tentación de colaboración con el mal es interrogarse y reflexionar con sentido crítico.

[8] Con este planteamiento, la pregunta es: ¿cómo se puede hablar de preservar la ética en la esfera política y de no caer en el mal cuando han dejado de existir los absolutos morales? Poco después de terminada la guerra, en 1945 y en uno de los primeros ensayos que aparecieron al respecto, Hannah Arendt decía que "el problema del mal será el tema fundamental de la vida intelectual en la Europa de posguerra, de la misma manera que la muerte fue el tema de reflexión fundamental después de la Primera Guerra Mundial". Creo que Arendt estaba en lo cierto, sobre todo porque en el mundo de hoy el problema del mal y sus implicaciones políticas constituye un desafío importante para el estatus público y la integridad moral de los intelectuales.

[9] Ciertamente es que todos somos moralmente responsables de las calamidades e injusticias del mundo en el que vivimos. Pero no es menos cierto que el papel social y político de los intelectuales conlleva una mayor responsabilidad moral. Como señala Max Weber, el compromiso intelectual requiere la ética del héroe, pues hace falta una gran valentía moral para enfrentarse a las responsabilidades que se adquieren en la esfera pública.

[10] Muchos creen, por supuesto, que ser hoy un intelectual comprometido con la vida pública no es nada del otro mundo, ya que ser demócrata y vivir en una democracia no supone ningún riesgo, ningún desafío. Pero, dado que no puede haber una democratización y una globalización reales si no están acompañadas de una labor crítica real por parte de los intelectuales, en su función de contrapoderes, ser hoy un intelectual crítico significa también ejercer de conciencia moral del mundo globalizado. Por eso, para los intelectuales comprometidos, la verdadera lucha no se limita a estar a favor o en contra de la política, sino que se trata sobre todo de una batalla en defensa de lo humanitario frente a lo inhumano. Se trata de tener la valentía de alzar la voz en nombre de la no violencia y en contra de la injusticia. Por esta razón, aunque el concepto haya perdido hoy la fuerza que tuvo en el momento del caso *Dreyfus*, se ha de mantener la función del intelectual público. Mientras los humanos sigamos creyendo que la *esperanza* no es una palabra fútil, los intelectuales no dejarán de ser útiles en todas las sociedades.

Publicado en el diario *El País* de Madrid el 29 de agosto de 2009.

*Ramin Jahanbegloo, filósofo iraní, es catedrático de Ciencias Políticas en la Universidad de Toronto. Traducción de Pilar Vázquez.

1. ¿Cuándo y dónde fue publicado el texto? ¿Cómo caracteriza el texto la época actual?

2. Señale cuál de las siguientes propuestas enuncia de mejor modo la cuestión que el autor aborda en su texto:

- ¿Los intelectuales deben ser defensores de la cultura de masas?
- La responsabilidad de los intelectuales en la sociedad.

c. ¿Los intelectuales –con su alejamiento de la política– cumplen con su verdadero rol?

d. Muchos intelectuales actúan irresponsablemente.

3. ¿Qué hipótesis formula el enunciador respecto de la cuestión que considera?

4. Indique cuál de los enunciados propuestos en la columna de la derecha reformula mejor cada uno de los argumentos que Jahanbegloo elabora para justificar su postura (reproducidos en la columna izquierda).

Argumento	Reformulaciones
[2] Los intelectuales críticos son hoy una especie en vías de extinción. Temen la política, y se diría que la política muestra una indiferencia absoluta por todo lo que se pueda denominar <i>intelectual</i> . Hay otros muchos que consideran que nos encontramos ante un declive de lo intelectual. Según ellos, la intelectualidad se ha distanciado de la esfera pública para acercarse a un mundo cada vez más profesionalizado y más empresarial. En otras palabras, los intelectuales están perdiendo su autoridad pública para dirigirse al poder, al tiempo que cada vez son más incapaces de realizar sus funciones de una forma independiente y crítica. Nunca se habían mostrado tan profundamente opuestas la conciencia crítica y la esfera pública.	<p>a. Los intelectuales críticos están en extinción.</p> <p>b. El acercamiento a ámbitos profesionalizados y relacionados con el mercado aleja a los intelectuales de su intervención crítica en la esfera pública.</p> <p>c. El acercamiento de los intelectuales al ámbito empresarial.</p> <p>d. Los intelectuales parecen temerle a la política, por eso se alejan de ella.</p>
[3] Parece que los intelectuales de hoy pensarán que puesto que todas las verdades morales son relativas, ya no hay necesidad de ser la voz moral de un mundo sin voz. El afán de ciertos intelectuales de aparentar que lo políticamente correcto y sensato es desestimar la importancia que tienen los imperativos morales en la esfera pública no es más que una forma de hacer coincidir las necesidades humanitarias urgentes del mundo en el que vivimos con las necesidades concretas de su carrera o su ascenso profesional. Asalariados, ocupando cátedras o titularidades permanentes, pensionistas, muchos intelectuales se encuentran encadenados a la rueda de una carrera y una profesión respetables que paradójicamente estanca su capacidad para la crítica en un contexto no conflictivo.	<p>a. Al preocuparse por sus propios intereses profesionales, el intelectual se desentiende de sus obligaciones éticas porque necesita atender a sus propias necesidades.</p> <p>b. El posicionamiento profesional de los intelectuales provoca que muchos de ellos no desarrollen su capacidad crítica.</p> <p>c. En un contexto conformista en el que prima el poder del mercado, los intelectuales –preocupados por su posicionamiento profesional– no consideran que deban ser la voz moral de un mundo que no tiene voz.</p> <p>d. Muchos intelectuales se han transformado en meros defensores de la cultura de masas y carecen del sentido crítico que se esperaría en ellos.</p>
[4] Para ser más precisos, los mezquinos intereses personales han destruido los llamados intereses públicos de los intelectuales. Al olvidarse de la política, rápidamente y sin dejar lugar para el arrepentimiento, muchos intelectuales del mundo actual degradaron y abandonaron la idea de la esfera pública y se transformaron en	

defensores de la cultura de masas carentes de todo sentido crítico. Es en virtud de esta falta de sentido crítico con respecto a la vida pública por lo que los politólogos y los expertos culturales han venido a sustituirlos como actores sociológicos en el mundo contemporáneo. A los intelectuales ya no les interesa reflexionar y debatir sobre los valores, su único interés reside en el comentario de los hechos. Así, con la aparición de la aldea global postindustrial, dominada por las redes mediáticas y la comunicación tecnológica, en las que las voces disidentes suelen estar acalladas, una "epidemia de conformismo" ha paralizado al completo la vida pública, y la ha convertido en una entidad impulsada única y exclusivamente por el mercado.	
[5] Para investigar la evolución del compromiso de los intelectuales en la historia europea del siglo XX, tenemos que empezar con el <i>affaire Dreyfus</i> y la aparición de la categoría "intelectual". Pese a las diferentes posturas que cristalizaron durante el <i>affaire Dreyfus</i> , ambas partes estaban de acuerdo en que el intelectual tenía que comprometerse. Uno de los que participó a favor de Dreyfus fue Julian Benda, el filósofo judío conocido fundamentalmente como autor de <i>La traición de los intelectuales</i> , donde afirma que "la labor del intelectual es defender los valores universales, por encima de la política del momento". Para Benda, por consiguiente, el intelectual es un sujeto que opera dentro de un marco moral y se atiene a unos valores trascendentales, libre de las impurezas de la política. Probablemente Zola se merece este honor, no por sus novelas, sino porque llegó a ser un intelectual que atacó la injusticia, el prejuicio y la intolerancia en la esfera pública. De este modo restauró la función que Sócrates había reservado para el filósofo: defender la universalidad de la búsqueda de la verdad y luchar contra la violencia.	<p>a. Los intelectuales han dejado de comprometerse en la defensa de valores universales que garantizaban su conexión con los otros, su diversidad y el respeto hacia ellos. (Ejemplos históricos de esta actitud: Sócrates, Julian Benda).</p> <p>b. Los intelectuales no recurren a métodos que permitan dominar la violencia a través de ciertas estrategias como el diálogo. (Ejemplo histórico de esta actitud: Sócrates).</p> <p>c. Los intelectuales no comprenden que sus acciones deben estar por encima de intereses políticos particulares. (Ejemplo: intervención de Julian Benda en el caso Dreyfus).</p> <p>d. Desde el surgimiento de la categoría "intelectual", existe acuerdo en que esta figura debe comprometerse.</p>
[6] El método de Sócrates para dominar la violencia era el uso del diálogo frente a las convicciones políticas. Con su mayéutica -conócete a ti mismo- Sócrates invitaba a los atenienses a interrogarse. Y aunque sea un fin en sí mismo, aprender a interrogarse es también una condición y un punto de partida para cualquier intelectual que quiera obrar honestamente. La honestidad es abrirse a la pluralidad humana; es cobijar la idea, intrínseca al trabajo de un intelectual dialógico, de que cada persona contiene "multitudes", como dice Whitman en su <i>Canto a mí mismo</i> . Todo intelectual necesita de esta multiplicidad.	

no sólo para conectar con los otros, sino también para ensalzar y valorar, como un elemento constitutivo del mundo, las diferencias que existen entre las personas. La idea de diferencia presupone otro valor igualmente esencial a la condición de intelectual: el respeto.

5. A partir de los ejemplos del ítem anterior, reformule al menos dos de los argumentos que Jahanbegloo desarrolla en su texto para definir la verdadera función del intelectual.

6. Tomando en cuenta el tipo de argumentos que construye y las fuentes que cita, ¿cómo autoriza su palabra el enunciador? ¿A qué saberes apela?

Conectores

Los conectores son, en sentido general, palabras y expresiones que tienen la función de unir palabras, proposiciones, oraciones y párrafos, estableciendo entre ellos distinto tipo de relaciones (de causa, de consecuencia, de oposición, entre otras).

ACTIVIDADES

1. Ubique los siguientes conectores en el cuadro según su significado:

e – pero – no solo ... sino también – aunque – y – no obstante – sino – por eso – porque – debido a (que) – en consecuencia – como – incluso – aun – entonces – así – así pues – ni – o – por lo tanto – sin embargo – u – aun cuando – además – pese a que

Tipo de conector	Conectores
copulativo	
disyuntivo	
adversativo	
causal	
consecutivo	
concesivos	

2. Una los siguientes pares de oraciones empleando un conector que exprese la relación semántica que se establece entre ellas en el texto leído. Introduzca las modificaciones que considere necesarias.

- Nunca antes los intelectuales se distanciaron tanto de la política como en el presente. Puede considerarse que el siglo XXI marca la separación de los intelectuales y la política.
- Los intelectuales dejaron de intervenir en la esfera pública. Su espacio ha sido ocupado por politólogos y expertos culturales.
- Durante el caso Dreyfus existieron diferentes posturas. Todas coincidían en que el intelectual debía comprometerse.
- Todos los individuos deben asumir cierta responsabilidad moral ante las situaciones injustas. El compromiso que les cabe a los intelectuales es mayor.

- Para comprometerse con la historia, los intelectuales necesitan una mente crítica. Para comprometerse con la historia, los intelectuales necesitan una mente capaz de comprender que las verdades pueden ser parciales.

POLIFONÍA

Es muy frecuente que un enunciador construya su propia voz en relación con las voces de otros enunciadores. Dicho juego polifónico al lector puede resultarle interesante, básicamente, por dos motivos. En primera instancia, a partir de esa interacción, el lector podrá determinar a qué enunciadores el autor del texto ha decidido ceder la palabra y a quiénes silenciar y, también qué tipo de vinculación entabla con los enunciadores que convoca. En algunos casos, el enunciador básico puede introducir una voz porque considera a su autor una autoridad que avala ciertas aserciones o bien porque esa nueva voz pone en escena una perspectiva que luego será discutida o refutada.

En segundo lugar, la incorporación de citas en un texto permite analizar qué operaciones lleva a cabo el enunciador básico para incorporar parte de un discurso ajeno en el propio. Desde esta mirada, el lector puede preguntarse, entonces, por los procedimientos a través de los cuales el enunciador logra integrar discursos de otros enunciadores de modo que el texto resultante sea cohesivo y coherente. Para ello, el enunciador básico selecciona pasajes que resulten relevantes respecto de la temática que aborda y los integra en su texto a partir de una fuerte vinculación semántica y discursiva.

El último de los aspectos mencionados resulta particularmente relevante para quien inicia sus estudios superiores debido a que esas son las operaciones que él mismo deberá efectuar cuando, en sus propias producciones, deba crear segmentos polifónicos.

Ver "La presencia de enunciadores múltiples. La polifonía" en el capítulo I "La puesta en escena: opacidad y construcción discursiva" en: Arnoux, Elvira N. de; Mariana di Stefano y María Cecilia Pereira (2002) *Op. Cit.*

ACTIVIDADES

1. Los siguientes pasajes corresponden a fragmentos en los que Jahanbegloo introduce voces ajenas. Léalos y resuelva las consignas que figuran a continuación de cada uno. En los casos en los que se presenten varias opciones, deberá indicar cuál es la correcta.

a. Hay otros muchos que consideran que nos encontramos ante un declive de lo intelectual. Según ellos, la intelectualidad se ha distanciado de la esfera pública para acercarse a un mundo cada vez más profesionalizado y más empresarial.

- En el fragmento transcrito, el autor introduce voces ajenas. ¿Qué recursos emplea para ello (utiliza estilo directo, indirecto, verbos, comillas, construcciones para delegar la responsabilidad enunciativa)?

- ¿El autor le atribuye las afirmaciones a algún enunciador en particular? ¿Cómo puede explicarse esa decisión?

b. Para investigar la evolución del compromiso de los intelectuales en la historia europea del siglo XX, tenemos que empezar con el affaire Dreyfus y la aparición de la categoría "intelectual". Pese a las diferentes posturas que cristalizaron durante el affaire Dreyfus, ambas partes estaban de acuerdo en que el intelectual tenía que comprometerse. Uno de los que participó a favor de Dreyfus fue Julian Benda, el filósofo judío conocido fundamentalmente como autor de *La traición de los intelectuales*, donde afirma que "la labor del intelectual es defender los valores universales, por encima de la política del momento". Para Benda, por consiguiente, el intelectual es un sujeto que opera dentro de un marco moral y se atiene a unos valores trascendentales, libre de las impurezas de la política. Probablemente Zola se merece este honor, no por sus novelas, sino porque llegó a ser un intelectual que atacó la injusticia, el prejuicio y la intolerancia en la esfera pública. De este modo restauró la función que Sócrates había reservado para el filósofo: defender la universalidad de la búsqueda de la verdad y luchar contra la violencia.

- Jahanbegloo introduce en su texto palabras de Julian Benda porque

- considera al autor una autoridad para justificar un desarrollo propio.
- porque la voz del autor le permite presentar una postura a la que se opondrá.

- En el enunciado que sigue a la cita de Benda, Jahanbegloo

- reformula la idea de Benda sin desarrollar contenidos nuevos.
- presenta, con palabras propias, una idea que deriva de la cita.
- enuncia una idea independiente del contenido anterior.

c. Con este planteamiento, la pregunta es: ¿cómo se puede hablar de preservar la ética en la esfera política y de no caer en el mal cuando han dejado de existir los absolutos morales? Poco después de terminada la guerra, en 1945 y en uno de los primeros ensayos que aparecieron al respecto, Hannah Arendt decía que "el problema del mal será el tema fundamental de la vida intelectual en la Europa de posguerra, de la misma manera que la muerte fue el tema de reflexión fundamental después de la Primera Guerra Mundial". Creo que Arendt estaba en lo cierto, sobre todo porque en el mundo de hoy el problema del mal y sus implicaciones políticas constituye un desafío importante para el estatus público y la integridad moral de los intelectuales.

- ¿Con qué finalidad el autor cita a Hannah Arendt en este momento de su propio desarrollo?

- Luego de haber introducido la cita, el autor retoma la idea presentada en ella. ¿Qué aspectos temáticos agrega?

2. Sobre la base de las explicaciones efectuadas en el inicio de este apartado en el que consideramos cómo interactúan las voces en un texto, evalúe cuál de los dos enunciados propuestos completaría de modo más pertinente la reformulación de parte del texto del filósofo iraní.

- Según Jahanbegloo, el acercamiento a ámbitos profesionalizados y relacionados con el mercado aleja a los intelectuales de su intervención crítica en la esfera pública.

- De tal modo para el autor, se verifica que "una 'epidemia de conformismo' ha paralizado al completo la vida pública, y la ha convertido en una entidad impulsada única y exclusivamente por el mercado".
- El filósofo explica que ello se debe, al menos en parte, a lo siguiente: "muchos intelectuales se encuentran encadenados a la rueda de una carrera y una profesión respetables que paradójicamente estanca su capacidad para la crítica en un contexto no conflictivo".

- Jahanbegloo le atribuye al intelectual un papel social y político de altísima responsabilidad moral.

- Por tal motivo, el filósofo postula –al igual que Max Weber– que "el compromiso intelectual requiere la ética del héroe".
- El autor afirma, también, que "todos somos moralmente responsables de las calamidades e injusticias del mundo en que vivimos".

- Desde la perspectiva de Jahanbegloo, la función del intelectual implica una labor crítica y el ejercicio de una conciencia moral en un contexto globalizado.

- Para el autor, solo si cumple con esas tareas básicas, el intelectual podrá "alzar la voz en nombre de la no violencia y en contra de la injusticia".
- El autor afirma al respecto: "Muchos creen, por supuesto, que ser hoy un intelectual comprometido con la vida pública no es nada del otro mundo".

GÉNERO DISCURSIVO

La noción de género discursivo definida por Bajtin también brinda estrategias de lectura. En función del género al que pertenezca un texto podrán formularse hipótesis respecto de la posible temática que desarrolla, el recorte que opera sobre ella, el modo como se organiza el contenido y se incluye la voz ajena, y aspectos estilísticos vinculados la selección léxica, el registro y la sintaxis empleada.

Ver "La identificación del género discursivo" en: Arnoux, Elvira N. de; Mariana di Stefano y Maria Cecilia Pereira (2002) *Op. Cit.*

ACTIVIDADES

A continuación se presentan tres textos: uno de ellos escrito por el sociólogo argentino Carlos Altamirano; el segundo, por el crítico político palestino Edward Said y el tercero por el lingüista norteamericano Noam Chomsky. Léalos y, en primer lugar, responda los interrogantes que siguen. Luego resuelva las consignas que se plantean para cada texto en particular.

- ¿A qué género discursivo pertenece cada uno de los textos?
- ¿Cuál es la principal finalidad de cada uno de ellos?
- ¿Cuál/es de los géneros identificados puede/n considerarse académico/s?

I. INTELLECTUALES

Este término, usual tanto en el lenguaje corriente como en las ciencias sociales del último siglo, es relativamente nuevo. En efecto, como sustantivo destinado a designar un grupo social, el vocablo *intelectual* tiene una trayectoria breve —no va más allá del siglo XIX— y el episodio crítico que precipitó su cristalización en el vocabulario ideológico remite al año 1898 y al debate que movilizó y dividió a la opinión pública francesa en torno del «caso Dreyfuss». El 14 de enero de ese año una declaración de escritores y universitarios, publicada en el periódico *L'Aurore* bajo el título de «Manifiesto de los intelectuales», reclamaba una revisión del juicio por el cual se había condenado al oficial de origen judío Alfred Dreyfuss. Al asentar junto a sus nombres los títulos profesionales de que estaban investidos, los signatarios dejaron ver que consideraban las credenciales intelectuales una fuente de autoridad, la autoridad de los hombres de saber, que les confería tanto la responsabilidad moral como el derecho colectivo a intervenir directamente en el debate cívico (Charle, 1990; Sirinelli, 1990).

Después de 1898, la adopción del término se extendió, con mayor o menor velocidad, al conjunto de las lenguas occidentales. «Desde principios del siglo XX —se lee, por ejemplo, en la *Enciclopedia Universal Ilustrada Europeo Americana Espasa-Calpe* (1926)— se ha usado con frecuencia la denominación *intelectuales* para designar a los cultivadores de cualquier género literario o científico». La difusión de este apelativo acotó la propagación de otro, de origen ruso, que alcanzaría también un uso general: *intelligentsia*. Utilizado para referirse a una élite de escritores y doctrinarios surgidos en Rusia en la década de 1840 y caracterizados por su crítica radical —tanto moral como política— al orden establecido, el término *intelligentsia* pasó a los países de Europa occidental (sobre todo a Alemania) con los viajeros y exiliados rusos, ellos mismos representantes de esa minoría de ilustrados disidentes (Mallá, 1971; Berlin, 1979). Actualmente se lo emplea con un significado más o menos próximo al de *intelectuales*, o bien para designar sólo a una fracción de éstos —la que levanta la idea de una misión de las élites culturales para con su sociedad: la de esclarecerla, guiarla y, generalmente, también reformarla—.

El concepto de intelectual, impreciso como el conjunto social que se busca definir con él, tiene, pues, un registro ineliminablemente político y condensa una historia que no es sólo la de una figura social, sino también una historia de las representaciones sobre el papel de los grupos cuya tarea especial es la producción y la administración de los bienes simbólicos. Figura característica de la MODERNIDAD, el intelectual se halla conectado al mismo tiempo, por intermedio de una tradición y de una genealogía, con quienes en las sociedades premodernas encarnaban el poder cultural o desafiaban la definición oficial de la realidad en nombre de una verdad más profunda. Sacerdotes y profetas son antepasados más o menos lejanos del intelectual.

En Altamirano, Carlos (Dir.). *Términos de sociología de la cultura*. Buenos Aires: Paidós, 2002.

1. ¿Cuál es la función del texto: explicar un concepto o defender una postura? Justifique.
2. Identifique los distintos conceptos de intelectual que Altamirano presenta en su texto.
3. ¿Cuál es el criterio a partir del que Altamirano selecciona los diferentes conceptos de intelectual?
4. ¿A qué remitió, en sus orígenes, el concepto de *intelligentsia*?
5. ¿Cuál es la noción actual de *intelligentsia*?
6. Altamirano incluye varias citas en su texto. Señálas y analice los modos de inserción (recursos tipográficos, indicación de las fuentes).

7. Analice el modo de funcionamiento de la cita en el texto. En otras palabras: ¿Altamirano discute las citas?, ¿presenta, a través de ellas, nociones que luego desarrolla y complementa?, ¿introduce ideas que coinciden con las suyas propias?, ¿evalúa el contenido de la cita o no manifiesta una posición frente a ellas?

II.

Gramsci trata de mostrar que aquellos que de hecho desempeñaron en la sociedad la función intelectual se pueden repartir en dos tipos: el primero está constituido por intelectuales tradicionales, tales como profesores, sacerdotes, y administradores, los cuales llevan haciendo aproximadamente las mismas cosas de generación en generación; el segundo tipo es el de los intelectuales orgánicos, que en opinión del pensador italiano, están conectados directamente con clases o empresas que se sirven de los intelectuales para organizar intereses, aumentar el poder y acentuar el control que ya ejercen. Acerca de estos intelectuales orgánicos Gramsci afirma: "El empresario capitalista hace aparecer en torno de sí mismo al técnico industrial, al especialista en economía política, al organizador de una nueva cultura, de un nuevo sistema legal, etcétera". El publicitario actual y el experto en relaciones públicas, que diseñan técnicas destinadas a ampliar la cuota de mercado de un detergente o de una compañía aérea, pertenecerían, en opinión de Gramsci, al grupo de los intelectuales orgánicos, es decir, de aquellas personas que en una sociedad democrática tratan de obtener el consentimiento de potenciales clientes, merecer la aprobación y guiar la opinión del consumidor o votante. Gramsci pensaba que los intelectuales orgánicos se implican activamente en la sociedad, es decir, luchan constantemente para cambiar las mentes y ampliar los mercados. Al contrario que los profesores y sacerdotes, que más o menos no parecen moverse del mismo lugar y del mismo tipo de trabajo año tras año, los intelectuales orgánicos están siempre en movimiento decididos a sacar partido de una situación.

Said, Edward. *Representaciones del intelectual*. Barcelona: Paidós, 2004.

1. ¿A través de qué estrategias introduce Said la voz de Gramsci en su texto?
2. De acuerdo con los segmentos seleccionados, ¿con qué finalidad cree que Said incorpora esa voz en su texto?

III

DEBATES

Pocos intelectuales se enfrentan con el poder

Noam Chomsky

[1] La expresión "responsabilidad de los intelectuales" oculta una ambigüedad crucial: borra la distinción entre "debería" y "es". En términos de "debería", su responsabilidad debe ser la de cualquier ser humano decente, aunque mayor. El privilegio genera oportunidades y éstas, responsabilidad moral.

[2] Condenamos con justa razón a los intelectuales obedientes de los Estados brutales y violentos por "su sumisión conformista a los que están en el poder". Tomo la expresión de Hans Morgenthau, uno de los fundadores de la teoría de las relaciones internacionales.

② [3] Morgenthau no hacía referencia a los comisarios de los totalitarismos, sino a los intelectuales occidentales, cuyo crimen es mucho mayor porque no pueden alegar miedo sino sólo cobardía y subordinación al poder.

[4] La historia de los intelectuales es escrita por intelectuales. No sorprende, pues, que sean retratados como defensores del derecho y la justicia, que sostienen los valores más elevados y enfrentan el poder y el mal con coraje e integridad admirables. La experiencia revela un panorama bastante distinto.

③ [5] El esquema de la "sumisión conformista" se remonta a los primeros registros históricos. Fue el hombre que "corrompió a los jóvenes de Atenas" con "falsos dioses" el que bebió la cicuta, no los que adoraban a los verdaderos dioses del sistema doctrinal.

② [6] Una gran parte de la Biblia está dedicada a individuos que condenaron los crímenes de Estado y las prácticas inmorales. Son los llamados profetas. En términos contemporáneos, eran disidentes intelectuales. No hace falta analizar cómo fueron tratados: terriblemente mal, la norma para los disidentes.

② [7] También hubo intelectuales que fueron sumamente respetados en la época de los profetas: los aduladores de la corte. Los Evangelios alertan contra "falsos profetas, que se acercan con piel de oveja, pero por dentro son lobos rapaces. Por sus frutos los conoceréis".

[8] Los dogmas que sustentan la nobleza del poder del Estado son casi irreductibles, pese a los errores y fracasos ocasionales que los críticos se permiten condenar.

② [9] Dos siglos atrás, el presidente estadounidense John Adams expresó una verdad generalizada: "El poder siempre cree tener un alma grande y visiones de largo alcance que están más allá de la comprensión de los débiles". Tal es la raíz profunda de la combinación de salvajismo y fariseísmo que infecta a la mentalidad imperialista, y en cierta medida a toda estructura de autoridad y dominación.

[10] Podemos agregar que la reverencia hacia esa alma grande es la postura normal de las élites intelectuales, que normalmente agregan que deben ser ellas las que manejan las palancas de control o al menos estar cerca.

③ [11] Una expresión habitual de esta visión corriente es que hay dos categorías de intelectuales: los "intelectuales tecnócratas y volcados a la política" —responsables, sobrios, constructivos— y los "intelectuales volcados a los valores", una agrupación siniestra que representa una amenaza para la democracia por el hecho de "dedicarse a menospreciar el liderazgo, a cuestionar la autoridad y a poner al descubierto a las instituciones establecidas".

[12] Estoy citando un estudio de 1975 realizado por la Comisión Trilateral, internacionalistas liberales de Estados Unidos, Europa y Japón. Su reflexión giraba en torno de la "crisis de la democracia" que se desarrolló en la década de 1960, cuando sectores normalmente pasivos y apáticos de la población, definidos como "los intereses especiales", trataron de ingresar en la arena política para formular sus preocupaciones.

Así, van interponiendo algunos de ellos.

④

sociedad (ej. Atenas)

esto de alma grande del dogma

[13] Esas iniciativas inadecuadas crearon lo que el estudio denominó una "crisis de la democracia", en la cual el funcionamiento eficaz del Estado se vio amenazado por una "democracia excesiva". Para superar dicha crisis, los intereses especiales deben ser restituidos a su función apropiada como observadores pasivos, para que los "intelectuales tecnócratas" puedan llevar a cabo su trabajo constructivo.

[14] Los intereses especiales perturbadores son las mujeres, los jóvenes, los viejos, los trabajadores, los productores agrícolas, las minorías, las mayorías, en suma, la población. Hay un solo interés específico que no se menciona en el estudio: el sector empresario. Pero es lógico que así sea. El sector empresario representa el "interés nacional" y naturalmente no puede cuestionarse que el Estado proteja el interés nacional.

[15] Para aquellos que quieren comprender lo que viene, es de fundamental importancia analizar los eternos principios que animan las decisiones de los poderosos en el mundo actual, primordialmente Estados Unidos.

[16] En el artículo "¿Quién influye en la política exterior estadounidense?", publicado el año pasado en la *American Political Science Review*, los autores llegan a la conclusión —lo cual no tiene nada de sorprendente— de que la principal influencia proviene de "las corporaciones empresariales internacionales", aunque también hay un efecto secundario de los "expertos que pueden a su vez verse influidos por la actividad empresarial". La opinión pública, en cambio, tiene "un efecto poco significativo o nulo sobre los funcionarios de gobierno".

¿estando influenciado?

Clarín, 06/08/06.
Traducción de Cristina Sardoy

1. ¿Cuál de los siguientes interrogantes expresa la cuestión que Chomsky analiza en su texto?

- a. ¿Los intelectuales son verdaderos defensores del derecho y la justicia o han defendido mayoritariamente los intereses de los poderosos?
- b. ¿Los intelectuales han mantenido históricamente una actitud constante hacia el poder o la han modificado?
- c. ¿La historia de los intelectuales debe ser escrita por ellos mismos o por otros autores que puedan aportar una mirada más objetiva?

2. ¿Qué hipótesis sostiene Chomsky respecto de esa cuestión?

3. El autor presenta varios registros históricos sobre la conducta de los intelectuales. ¿Cuáles son? ¿Con qué propósito los menciona?

3.1. Para hacer referencia al primero de esos registros, se introduce el siguiente enunciado:

Fue el hombre que "corrompió a los jóvenes de Atenas" con "falsos dioses" el que bebió la cicuta, no los que adoraban a los verdaderos dioses del sistema doctrinal.

¿Qué discursos se evocan en el fragmento transcrito? ¿Qué función cumplen las comillas en dicha presentación?

4. ¿Con qué finalidad introduce Chomsky las palabras de John Adams?

- a. Retomar y ampliar la idea planteada en el párrafo anterior.

- b. Presentar una idea opuesta a la planteada en el párrafo anterior.
- c. Evaluar positivamente el accionar intelectual que se ajusta al esquema de "sumisión conformista".
- d. Proponer soluciones para la cuestión que se aborda en el texto.

5. El autor presenta una clasificación de intelectuales. ¿Cuáles son las categorías que la conforman? ¿Cuáles son los rasgos propios de cada una de ellas? ¿Con qué finalidad introduce esa clasificación?

se piden 3 argumentos

6. Considere el siguiente párrafo:

Esas iniciativas inadecuadas crearon lo que el estudio denominó una "crisis de la democracia", en la cual el funcionamiento eficaz del Estado se vio amenazado por una "democracia excesiva". Para superar dicha crisis, los intereses especiales deben ser restituidos a su función apropiada como observadores pasivos, para que los "intelectuales tecnócratas" puedan llevar a cabo su trabajo constructivo.

- 6.1. ¿A qué hace referencia la expresión destacada en negrita?
- 6.2. Según explica Chomsky en este pasaje, ¿cómo debe actuarse desde el poder y desde el sector intelectual respecto de tales iniciativas?
- 6.3. ¿En qué consiste la tarea de los intelectuales tecnócratas en el marco de la crisis a la que se hace referencia?
- 6.4. ¿Cómo evalúa Chomsky esa tarea del intelectual tecnócrata? Justifique su respuesta.

7. Reformule los principales argumentos con los que Chomsky intenta validar su postura.

*As 2
Citas*

8. ¿Qué función cumplen los dos últimos párrafos del texto? Vincule lo expresado por Chomsky con la función que éste le atribuye al intelectual.

→ justifican la tesis

9. Explique por qué se emplean las comillas en cada uno de los siguientes casos:

- a. "responsabilidad de los intelectuales"
- b. "su sumisión conformista a los que están en el poder"
- c. "sumisión conformista"
- d. "El poder siempre cree tener un alma grande y visiones de largo alcance que están más allá de la comprensión de los débiles".

*introducción
cita*

etc

9.1. ¿Algunas de las citas mencionadas son de autoridad o refutativas?

10. A partir las preguntas 1, 2 y 7, elabore el esquema argumentativo de "Pocos intelectuales se enfrentan con el poder". Al enunciar los argumentos puede incluir alguno(s) de los ejemplos que se presentan en el texto.

Cuestión	
Hipótesis	
Argumentos	

11. A partir de las actividades realizadas, elabore un texto expositivo de "Pocos intelectuales se enfrentan con el poder". Incluya al menos una cita y un ejemplo.

12. Elabore un comentario para una revista cultural sobre el artículo de Chomsky. El comentario debe incluir una breve exposición del planteo del autor y un comentario sobre la fuente.

*Comillas: introducción a temas específicos
para dar a entender
algo de otro
tema distinto al de lo q' digo*

LA LECTURA Y EL TRABAJO CON CORPORA

En el ámbito de los estudios superiores es muy frecuente abordar ciertos temas a partir de diversas fuentes que le permiten al lector construir una representación más completa acerca de las distintas miradas sobre aquellos. Se denomina *corpus* a un conjunto de textos que se vinculan por ocuparse de la misma temática, ya sea por brindar información complementaria o por ofrecer miradas contrapuestas respecto de ellas. Esas fuentes pueden pertenecer a distintos géneros y tipos.

Los textos con los que hemos trabajado hasta aquí constituyen un *corpus* en tanto se ocupan del rol del intelectual en la sociedad.

Ver capítulo 8, "La complementación de información" en: Arnoux, Elvira N. de; Mariana di Stefano y María Cecilia Pereira (2002) *Op. Cit.*

COMPLEMENTACIÓN Y CONFRONTACIÓN DE FUENTES

La puesta en relación de diversas fuentes implica ciertas prácticas de lectura. En efecto, la lectura de los textos que integran un *corpus* puede tener el propósito central de determinar cuáles son los ejes temáticos respecto de los cuales los autores coinciden o se distancian.

Los textos analizados hasta aquí, más que establecer miradas contrapuestas respecto de la función del intelectual, aportan posturas que pueden considerarse complementarias. ¿Cuáles son los aspectos o los subtemas en los que es necesario detenerse? ¿Cómo comunicar el trabajo de análisis realizado?

Una actividad previa que facilita la escritura de textos que ponen en diálogo fuentes múltiples es la elaboración de un cuadro en el que se definan los ejes temáticos a considerar. Esta instancia previa a la escritura obliga a una nueva lectura de los textos, en la que el lector operará los recortes y reordenamientos que evalúe relevantes para relacionar las fuentes con las que trabaje.

Ver capítulo 8, "La complementación de información" en: Arnoux, Elvira N. de; Mariana di Stefano y María Cecilia Pereira (2002) *Op. Cit.*



ACTIVIDAD

A partir de la relectura de "El papel del intelectual" de Umberto Eco, "Pocos intelectuales se enfrentan con el poder" de Noam Chomsky y "El temor de los intelectuales a la política" de Ramin Jahanbegloo, complete el siguiente cuadro:

Eje de complementación	Texto de Eco	Texto de Chomsky	Texto de Jahanbegloo
Definición de intelectual	intelectual es el grupo no querido		

2	Relación intelectual-poder. (Ejemplos)	epistémico, moral	
3	Relación intelectual-sociedad. (Ejemplos)	antes 2 grupos no enredados, sociales	
4	Intelectual real/intelectual ideal	se sigue o no, lo que uno quiere, lo que uno necesita	

ACTIVIDAD DE ESCRITURA

Teniendo en cuenta el cuadro anterior, los textos que se incluyen en él, las fuentes con las que se lo ha elaborado y el texto de Carlos Altamirano, escriba un texto expositivo que responda a uno de los siguientes interrogantes:

- ¿El intelectual debe asumir un papel crítico frente al poder?
¿El intelectual debe intervenir en el campo político?

El escrito deberá incorporar las reflexiones de al menos dos de los autores integrados en el cuadro. En el texto deberán explicitarse y desarrollarse al menos dos ejes a partir de los cuales se puedan complementar/confrontar las fuentes. Incluya una cita de cada uno de los textos.

Se puede seguir uno de los siguientes planes textuales:

PLAN 1

Introducción

Breve introducción acerca del concepto de intelectual, de acuerdo con el texto de Carlos Altamirano. Presentación de la cuestión a complementar/confrontar (es decir, de la cuestión presente en los textos de Eco, Chomsky y Jahanbegloo), de los autores, de las fuentes y de las posturas/hipótesis de cada autor respecto del interrogante que se plantea en la consigna. Explicitación de los ejes de complementación/confrontación.

Desarrollo

Presentación del primer eje que se va a desarrollar. Síntesis de la información o el aporte de cada uno de los autores para este subtema. (Extensión mínima: un párrafo).

Presentación del segundo eje a analizar. Conexión con el eje anterior en función de responder la pregunta dada. Síntesis de la información o el aporte de cada uno de los autores para este subtema. (Extensión mínima: un párrafo).

Cierre conclusivo

Síntesis de lo expuesto en función de una conclusión/un resultado que retome algún aspecto de la introducción y que explicita la relevancia del problema. Pueden compararse los aportes de las fuentes o bien evaluar la utilidad de cada una. No se espera que el estudiante responda por sí mismo a la pregunta.

PLAN 2

Introducción

Breve introducción acerca del concepto de intelectual, de acuerdo con el texto de Carlos Altamirano. Presentación de la cuestión a complementar/confrontar (es decir, de cuestión presente en los textos de Eco, Chomsky y Jahanbegloo), de los autores, de las fuentes y de las posturas/hipótesis de cada autor respecto del interrogante que se plantea en la consigna. Explicitación de los ejes de complementación/confrontación.

Desarrollo

Presentación del autor 1. Exposición de la postura del autor respecto de cada uno de los ejes a considerar.

Presentación del autor 2. Ídem anterior.

Cierre conclusivo

Síntesis de lo expuesto en función de una conclusión/un resultado que retome algún aspecto de la introducción y que explicita la relevancia del problema. Pueden compararse los aportes de las fuentes o bien evaluar la utilidad de cada una. No se espera que el estudiante responda por sí mismo a la pregunta.

ACTIVIDAD DE LECTURA CRÍTICA

Analice los siguientes textos que presentan una integración de los textos considerados en esta unidad. Para ello, aplique las pautas de revisión que figuran debajo de los escritos.

Texto N° 1

En "Papel del intelectual" y "Pocos intelectuales se enfrentan con el poder", el semiólogo Umberto Eco (1) y el lingüista Noam Chomsky (2) exponen posturas similares con respecto a cuál debe ser la función del intelectual: si debe éste adoptar una actitud conformista con el poder o, por el contrario, enfrentarse con él. Ambos autores presentan en sus respectivos artículos una hipótesis semejante que sostiene que los verdaderos intelectuales son aquellos que mantienen una postura crítica hacia las clases dominantes en defensa de los sectores desprotegidos y sometidos. Tanto Eco como Chomsky contraponen este tipo ideal

de intelectual con aquel que se subordina al poder en busca de beneficios para sí mismo. A lo largo de sus textos, los reconocidos semiólogos abordan el concepto de intelectual y su rol en los ámbitos político y social.

Eco enuncia la siguiente definición de intelectual: "un intelectual es alguien que realiza un trabajo creativo en las ciencias y en las artes", que debe ser capaz de "parir y expresar ideas interesantes". De manera semejante, Chomsky describe al intelectual en su artículo como un sujeto cuyo intelecto le concede privilegios que acarrearán una "responsabilidad moral" mayor a la de cualquier ser humano decente.

Si bien para Eco la función del intelectual no es fundamentalmente la de intervenir en la actividad política, coincide con Chomsky en que cuando ello sucede, los intelectuales deben asumir un rol crítico ante quienes ejercen poder, aunque ello implique, según Eco, que "el grupo, al que en cierto sentido han decidido pertenecer, no los ame demasiado". Para el semiólogo, el intelectual debe cuestionar la autoridad y accionar de las clases dominantes sin subordinarse a ellas. Chomsky denomina "intelectual volcado a los valores" a quien ocupa este rol y lo diferencia de los "intelectuales tecnócratas", a quienes en su texto Eco hace referencia con el nombre de "intelectuales orgánicos". Estos intelectuales, según Chomsky, se caracterizan por ser partidarios de la "sumisión conformista a los que están en el poder" ya que responden a sus intereses siendo indiferentes a las consecuencias de sus actos. Además, estas "élites intelectuales" pregonan ser las adecuadas para manejar "las palancas de control o al menos estar cerca [de ellas]".

Con respecto a la relación entre el intelectual y la sociedad, Eco sostiene que el intelectual debe ser un ejemplo para su sociedad al asumir el rol de "conciencia crítica de su grupo", pese a las posibles consecuencias de tal posicionamiento. El autor menciona el ejemplo de Sócrates, quien "desempeña su papel criticando a la ciudad en la que vive y, después, acepta ser condenado a muerte para enseñar a la gente a respetar las leyes". Chomsky también hace referencia al personaje de la antigua Grecia, con el fin de mostrar que, a lo largo de la historia, muchos de estos antecesores de los contemporáneos "disidentes intelectuales" fueron tratados "terriblemente mal". Para Chomsky, el rol que debe ocupar el intelectual dentro de su sociedad es el de ser la voz de los sectores sometidos, entendiendo como tales fundamentalmente a la población, con excepción del sector empresario.

En síntesis, Umberto Eco y Noam Chomsky concuerdan en sus hipótesis con respecto a la función del intelectual como crítico del accionar de quienes tienen el poder. Para cumplir con tal deber —explican— los intelectuales no deben temer las consecuencias; deben ser capaces de oponerse a quien sea necesario, aun cuando eso implique ganarse el odio del grupo de pertenencia. Si esto último no sucede, los intelectuales, según el decir de Eco, se transformarán en "intelectuales del régimen", cuya responsabilidad es mucho mayor porque, en términos de Chomsky, "no pueden alegar miedo sino sólo cobardía y subordinación al poder".

(1) U. Eco redactó un artículo de opinión con el fin de aclarar ciertos comentarios realizados por él mismo en una conferencia organizada por el sindicato italiano CGIL.

(2) Chomsky, Noam. "Pocos intelectuales se enfrentan con el poder", en *Clarín*, 6 de agosto de 2006.

Texto N° 2

Existen diversas definiciones para "intelectual". Para el sociólogo argentino contemporáneo Carlos Altamirano, el término alude a la "fracción que levanta la idea de una misión de las elites culturales para con su sociedad: la de esclarecerla, guiarla y, generalmente, también reformarla". Este modo de concebir al intelectual le atribuye una responsabilidad social. Noam Chomsky (1) y Umberto Eco (2) en "Pocos intelectuales se enfrentan con el poder" y "Papel del intelectual", respectivamente, abordan un tema vinculado estrechamente con ese rol: ¿Cuál es la función del intelectual frente al poder? Ambos autores coinciden en muchas de sus ideas. Para justificar la validez de tal afirmación pueden considerarse en los textos mencionados las siguientes cuestiones: cómo se define en cada uno de ellos a los intelectuales, cómo creen los autores que se relacionan los intelectuales con la política y, por último, qué relación establecen entre los intelectuales y la sociedad.

Para Chomsky, el intelectual es una persona que cuenta con el privilegio de acceder a los ámbitos de poder y, por ello, debe dedicarse a defender los intereses de la sociedad. Según el lingüista, el intelectual que no está sometido a regímenes autoritarios, lejos de adoptar una actitud conformista, debe intervenir políticamente con el propósito de evitar situaciones de autoritarismo y dominación. En relación con la función social, este autor destaca la tarea que desarrollan los "intelectuales volcados a los valores" que, a diferencia de los "intelectuales tecnócratas y volcados a la política", priorizan los intereses de las mayorías, no se dedican a defender los intereses del sector empresarial y cuestionan la autoridad. Chomsky cree que los intereses de la sociedad deben ser ingresados en la arena política con la ayuda de los intelectuales, ya que, si carecen de representación, los de la población seguirán siendo considerados como "intereses especiales" que pueden postergarse.

Por su parte, Eco define al intelectual como alguien que realiza un trabajo creativo en las ciencias o en las artes, cuyo rol no se vincula necesariamente con la participación política. Eco sostiene que la participación de ciertos intelectuales en el ámbito político muestra que esa tarea no contribuyó al desarrollo de su rol esencial. El semiólogo afirma que, si se produce tal participación, el intelectual debe limitarse a "parir", "expresar" o profundizar ideas "interesantes", es decir, creativas. Respecto de la vinculación del intelectual con lo social, Eco sostiene que el intelectual debe asumir una postura crítica incluso respecto de su propio grupo, aunque tal actitud lo convierta en un individuo molesto. Como ejemplo del intelectual que se convierte en "la conciencia crítica de su propio grupo", Eco recupera la figura de Sócrates, quien acepta ser condenado a muerte con tal de enseñar a la gente a respetar las leyes.

Como corolario de los puntos de contacto que pueden establecerse entre los dos autores considerados, se puede decir que, respecto de la cuestión primordial analizada, el intelectual debe aportar una mirada que ningún otro actor social podría desarrollar. Más allá de las funciones particulares que se le asignen, en oposición a lo que se ha observado en reiteradas oportunidades a lo largo de la historia, debe evitarse que el intelectual asuma una postura obsecuente.

(1) Chomsky, Noam, "Pocos intelectuales se enfrentan con el poder", en *Clarín*, 6 de agosto de 2006.

(2) Eco, Umberto, "Papel del intelectual", en *Hoy*, 29 de diciembre de 2002.

Pautas para la revisión de un texto de confrontación/complementación de fuentes

1. ¿El contenido de la confrontación/complementación responde a lo planteado por los autores en sus textos y a lo determinado en el cuadro?
2. ¿La confrontación/complementación prevé un lector que no haya leído las fuentes?
3. ¿El texto está organizado en una introducción, un desarrollo y un cierre?
4. *Respecto de la introducción:*
 - a. ¿Se presenta brevemente a los autores?
 - b. ¿Se hace referencia a la cuestión a la que intenta responder la confrontación/complementación?
 - c. ¿Están explícitas las hipótesis de los autores considerados?
 - d. ¿Se mencionan las fuentes?
 - e. ¿Se mencionan los ejes para el análisis de los textos?
5. *Respecto del desarrollo:*
 - a. ¿Se ha mantenido un criterio para la organización del desarrollo? En otras palabras: ¿el desarrollo está organizado por autores o por ejes temáticos?
 - b. ¿Los ejes y los argumentos se presentan jerarquizados según su importancia respecto de las hipótesis?
 - c. ¿Es clara la vinculación de los ejes con las hipótesis que se enunciarán en la introducción?
 - d. ¿Los ejes se relacionan entre sí?
6. *Respecto del cierre:*
 - a. ¿Se presenta un párrafo conclusivo para que el texto no termine abruptamente?
 - b. ¿Se retoma eventualmente alguno de los aspectos tratados en la introducción?
7. *Respecto de la construcción del enunciador:*
 - a. ¿Se construye un enunciador expositivo; es decir, un enunciador que presente la opinión del autor y no la propia?
 - b. ¿Se delega correctamente la responsabilidad enunciativa? Preste atención al uso de los verbos de decir y a las otras posibilidades de delegar la voz.
8. *Respecto de las citas:*
 - a. ¿Las citas resultan pertinentes?
 - b. ¿Aparecen "recortadas" o se realiza algún trabajo con ellas?
 - c. ¿Se presentan las referencias bibliográficas completas?

ACTIVIDAD

Lea los siguientes textos. Seleccione los de, al menos, tres autores y escriba un texto expositivo que responda a alguno de los siguientes interrogantes:

¿El rol que se les asigna a los intelectuales ha cambiado o se mantiene a lo largo de la historia?

¿Existe un solo tipo de intelectual? ¿Cuáles son las funciones que desempeña?

Foucault: defensa del intelectual específico

Durante mucho tiempo, el intelectual llamado "de izquierda" tomó la palabra y experimentó el reconocimiento de su derecho a hablar como dueño de la verdad y la justicia. Se lo escuchaba -o él pretendía hacerse escuchar- como representante de lo universal. Ser intelectual era ser un poco la conciencia de todos. (...) Hace ya unos cuantos años que no se le pide al intelectual que cumpla ese papel. (...) Los intelectuales se acostumbraron a no trabajar en lo universal, lo ejemplar, lo justo-y-verdadero-para-todos, sino en sectores determinados, ciertos puntos precisos donde los situaban sus condiciones de trabajo, o bien sus condiciones de vida (la vivienda, el hospital, el asilo, el laboratorio, la universidad, los vínculos familiares o sexuales). Así ganaron sin duda una conciencia mucho más concreta e inmediata de las luchas. Y en ellas encontraron problemas que no eran universales sino específicos, distintos a veces a los del proletariado o las masas. Y sin embargo, se acercaron a ellos, creo que por dos motivos: porque se trataba de luchas reales, concretas, cotidianas, y porque solían encontrarse, aunque de otra manera, con el mismo adversario que el proletariado, el campesinado o las masas (las multinacionales, el aparato judicial y policial, la especulación inmobiliaria); a esto denominaré el intelectual específico, por oposición al intelectual universal.

Michel Foucault, "Verdad y poder", en *Estrategias de poder. Obras Esenciales*, Vol. II, Barcelona, Paidós, 1999.

Bourdieu: del intelectual específico al intelectual colectivo

Numerosos estudios históricos mostraron el papel que desempeñaron los *think tanks* en la producción e imposición de la ideología neoliberal que hoy gobierna el mundo; a la producción de estos *think tanks* conservadores, grupos de expertos pagados por los poderosos, debemos oponer las producciones de redes críticas, que reúnen a "intelectuales específicos" (en el sentido de Foucault) en un verdadero intelectual colectivo capaz de definir por sí mismo los objetos y fines de su reflexión y acción, es decir, autónomo. Este intelectual colectivo puede y debe cumplir en primer lugar funciones negativas, críticas, trabajando en la producción y difusión de las herramientas de defensa contra el poder simbólico, pertrechado a menudo con la autoridad de la ciencia; con la fuerza que da la competencia y la autoridad del colectivo reunido, puede someter el discurso dominante a una crítica lógica que apunta particularmente al léxico ("globalización", "flexibilidad", etc.), pero también a la argumentación (...); puede someterlo a una crítica sociológica, prolongación de la primera, poniendo en evidencia los determinantes que pesan sobre los productores del discurso dominante (empezando por los periodistas, en particular de economía) y sus producciones; puede finalmente oponer una crítica propiamente científica a la autoridad pretendidamente científica de los expertos, sobre todo en economía. Pero también puede cumplir una función positiva, contribuyendo a un trabajo colectivo de invención política. La caída de los regímenes de tipo soviético y el debilitamiento de

los partidos comunistas en la mayoría de los países (...) liberó al pensamiento crítico. Pero la doxa neoliberal ocupó todo el espacio que quedó entonces vacante y el pensamiento crítico se refugió en el "pequeño mundo" académico, donde se autocomplace de sí mismo, sin estar en condiciones de inquietar a nadie acerca de nada. De modo que hay que reconstruir todo el pensamiento político crítico, lo cual no puede ser obra de un solo maestro del pensamiento librado sólo a los recursos de su pensamiento singular, o portavoz autorizado por un grupo o una institución para transmitir la supuesta palabra de los que no la tienen. Es ahí donde el intelectual colectivo puede cumplir su papel, irremplazable, contribuyendo a crear las condiciones sociales de una producción colectiva de utopías realistas.

Pierre Bourdieu, *Contrafuegos 2: por un movimiento social europeo*, Barcelona, Anagrama, 2001.

ENTREVISTA EXCLUSIVA CON MARIO BUNGE

"El rol del intelectual es buscar la verdad y difundirla"

Entrevistador: -Hay un texto de Foucault...

M. Bunge: -¿De quién?

Entrevistador: -De Foucault

M. Bunge: -Ay..., por favor, hablemos en serio.

Entrevistador: -Él hace una distinción entre el intelectual específico y el intelectual universal...

M. Bunge: -No me interesa discutir sobre Foucault, es un charlatán. Es una pérdida de tiempo. ¿Por qué no leen a gente seria?

Entrevistador: -La referencia a Foucault era simplemente para preguntarle acerca del rol de los intelectuales hoy en día.

M. Bunge: -El primer rol es buscar la verdad. El segundo es difundirla. Es decir, investigar y enseñar. Si no investigan auténticamente y si lo que enseñan son pavadas, entonces no son intelectuales, son farsantes.

Entrevistador: -¿Qué opina de los intelectuales en las ciencias sociales?

M. Bunge: -Dentro de los estudios sociales hay gente seria y hay charlatanes como Derrida, Foucault, Habermas, Castells, entre muchos otros. Ellos hablan y hablan, pero nunca hacen investigación empírica, y no digamos teórica. No es gente seria. Además, son casi todos irracionalistas, anticientíficos. Por ejemplo, Habermas es hermenéutico, todo lo contrario a la ciencia.

El Santafesino, 21 de enero de 2004 en: <http://www.elsantafesino.com/2001/06/02/182>

Deleuze: una teoría tiene que servir para algo

Una teoría es eso, es exactamente como una caja de herramientas. Tiene que servir, tiene que funcionar. Y no para sí misma. Si no hay personas que la utilicen, empezando por el mismo teórico que entonces deja de ser teórico, quiere decir que no

vale nada o que aún no llegó el momento. Una teoría no se revisa; se hacen otras, hay otras para hacer. Es curioso que haya sido Proust, un autor a quien se considera un intelectual puro, quien lo dijera con tanta claridad: trate a mi libro como a un par de anteojos dirigidos hacia afuera, y si no le quedan bien, tome otros, encuentre usted mismo su aparato, que es forzosamente un aparato de combate.

"Los intelectuales y el poder" (entrevista a Michel Foucault por Gilles Deleuze), en Michel Foucault, *Microfísica del poder*, Madrid, Editorial La Piqueta, 1979.

Said: la política está en todas partes

La política está en todas partes. No podemos escapar a ella refugiándonos en el reino del arte por el arte y del pensamiento puro, como tampoco en el de la objetividad desinteresada o la teoría trascendental. Los intelectuales son de su tiempo, pertenecen al rebaño de los hombres conducidos por la política de representación masiva encarnada por la industria de la información o de los medios; no pueden resistirsele sino impugnando las imágenes y los informes oficiales, así como las justificaciones emanadas del poder y difundidas por medios cada vez más poderosos (y no sólo por los medios, sino por corrientes enteras de pensamiento que alimentan y mantienen el consenso sobre la actualidad dentro de una perspectiva aceptable). Para lograrlo, el intelectual debe proporcionar lo que Wright Mills llama "desenmascaramientos", o incluso versiones alternativas, a través de las cuales se esforzará, tanto como sus capacidades se lo permitan, por decir la verdad. (...) El intelectual, en el sentido que yo lo entiendo, no es un pacificador ni un constructor de consenso, sino alguien que compromete y arriesga todo su ser sobre la base de un sentido crítico constante, alguien que rechaza a cualquier precio las fórmulas fáciles, las ideas preconcebidas, las confirmaciones complacientes de las opiniones y actos de los poderosos y otras mentalidades convencionales. Alguien que no sólo las rechaza pasivamente sino que se compromete en forma activa a decirlo en público. (...) La decisión primordial que enfrenta el intelectual es la siguiente: o bien se alía con la estabilidad de los vencedores y los dominadores, o bien —y éste es el camino más difícil— considera alarmante esa estabilidad, como una situación que amenaza de extinción total a los débiles y los perdedores, y toma en cuenta la experiencia de su subordinación así como el recuerdo de las voces y personas olvidadas.

Edward Said, *Representaciones del intelectual*, Barcelona, Paidós, 1996.

Nizan: contra los perros guardianes

¿Qué hacen los pensadores profesionales en medio de esta conmoción? Se mantienen en silencio. No hacen advertencias. No denuncian. No se transforman. No cambian de opinión. La distancia entre su pensamiento y el universo sacudido por las

catástrofes aumenta cada semana, cada día, y eso no los alerta. Y ellos tampoco alertan. La distancia entre sus promesas y la situación de los hombres es más escandalosa que nunca. Y ellos no se mueven. Se quedan del mismo lado de la barricada. Celebran las mismas asambleas, publican los mismos libros. Todos los que tenían la ingenuidad de esperar sus palabras empiezan a rebelarse, o a reír.

Paul Nizan, *Los perros guardianes*, Bs. As., De la Flor, 1969.

Corpus de trabajo sobre EXCEPCIÓN CULTURAL
Material elaborado por María López García

Texto empleado como diagnóstico:

Vargas Llosa, Mario (2004) "Razones contra la excepción cultural", en *El país*, 5 de julio.

1) Lea algunos de los ejemplos que figuran debajo. Son explicaciones del texto de Vargas Llosa "Razones contra la excepción cultural" escritas por alumnos del Taller. Evalúe la calidad de su escritura. Haga una lista de los errores que encuentre y elabore criterios que le permitan agrupar estos errores.

2) Revise su propio texto en función de los errores encontrados en los textos anteriores.

Ejemplo 1

Vargas Llosa vehemente opositor de "la excepción cultural" promueve el libre mercado para los bienes culturales, y critica la idea de "proteger" a la cultura por ir en contra de la libertad. Finalmente el escritor propone que en lugar de subsidios, el Estado debe invertir primordialmente en la educación de la sociedad para así crear condiciones que estimulen el desarrollo y la creatividad cultural.

Ejemplo 2

Mario Vargas Llosa, en su artículo "Razones contra la excepción cultural", disiente con Bourdieu y pone en evidencia a la lógica implícita de la excepción cultural: "(...) la cultura y la libertad son incompatibles y la única manera de garantizar (...) una vida cultural rica, auténtica, (...) es resucitando el despotismo ilustrado y practicando (...) el nacionalismo cultural." (Vargas Llosa, 2004). Vargas Llosa abre de esta manera dos frentes de debate en los que se discute la forma de definir la calidad de los bienes culturales y la identidad cultural de una nación.

Con respecto a la calidad de la demanda cultural, Vargas Llosa admite que el gusto del público en general es "execrable", pero no justifica las intervenciones a fin de imponer "la buena elección." (Vargas Llosa, 2004).

Al considerar el tema de la identidad cultural, Vargas Llosa pone en primer plano la importancia de la libertad en la producción de obras universales, al afirmar que la riqueza cultural está en su diversidad de tradiciones y corrientes. Justamente, alcanzaron una cualidad universal porque representan diferentes visiones del mundo, y "fueron por ello mismo entronizadas como representaciones estéticas donde podían reconocerse los seres humanos de cualquier tiempo o cultura." (Vargas Llosa, 2004)

Ejemplo 3

Autores como Vargas Llosa, sin brindar potentes elogios, aceptan la presencia del mercado y no lo culpan en absoluto de las penurias culturales actuales. Para el enfoque del escritor peruano Vargas Llosa, la excepción cultural no es tomada como una posible solución en lo que refiere a la mejora de la cultura popular. Y al mismo tiempo el mercado no carga con la culpa adjudicada por algunos defensores mencionados en su texto. Para él, los únicos riesgos severos se encontrarían vinculados al hecho de querer introducir las obras artísticas de un pueblo dentro de un corsé nacional y localista. El autor asevera que el grado de culturización de un pueblo y su buen gusto a la hora de elegir productos artísticos se encuentra únicamente ligado a las condiciones que el gobierno genere. Dentro de estas condiciones; la libertad, figura como factor primordial. Y a continuación, según Vargas Llosa, es la educación la que juega uno de los roles mas importantes en lo que refiere a vías de escape para los problemas anteriormente mencionados.

Ejemplo 4

Vargas Llosa (2004) quien opina que defender a los productos culturales aplicando impuestos por un lado o subsidios por otro, sería tomar medidas económicas antidemocráticas. El autor plantea que promover la excepción cultural resultaría contradictorio con los valores de las democracias del siglo XXI dado que no se estaría otorgando la libertad de elección correspondiente a cada ser humano. Por otro lado, con respecto a la educación, coincidimos en que la educación es necesaria para modelar buenos criterios de elección que permitan elegir libre y adecuadamente.

Lectura y análisis del discurso polémico

1) Lea el siguiente texto de Vicente Molina Foix.

Vargas Llosa y el ser excepcional
por Vicente Molina Foix

(1) Arranca Mario Vargas Llosa su artículo "Razones contra la excepción cultural" (*El País*, 25 de julio de 2004) agrupando en dos los argumentos principales de quienes la defienden. También se pueden ver dos campos, incluso dos criterios distintos, entre los que abominan de ella, juntos físicamente -sin embargo- hace unos días en los seminarios de verano de la FAES (Fundación para el análisis y los estudios sociales), esa niña bonita del tanque ideológico del PP (Partido Popular) en la que ha ido a poner todos sus mimos (y despechos) el ex presidente Aznar. Me chocó mucho estéticamente ver la foto del gran escritor peruano haciendo el paseillo entre los primeros espadas del aznarismo más recalcitrante, pero la imagen seminarista no debe ofuscarlos. Las razones que allí por donde pasa expresa Aznar contra la excepción cultural, tan ramplonas como pintureras, alcanzan en Vargas Llosa una elaboración que, aun siendo a mi juicio errónea, merece ser debatida. Aznar lo reduce todo, muy en la línea de su *hegemonismo testicular*, a una cuestión de culturas valientes y cobardes, y ¿cómo van a estar amedrentados los españoles poseyendo una lengua hablada por 400 millones de personas? Son palabras sacadas de la extensa entrevista que *Le Monde* publicó el 9 de marzo del año en curso, es decir, dos días antes de los aciagos sucesos de Madrid, en la que también podía leerse esta otra afirmación del aún entonces presidente: "Los periodos más ricos de la literatura, de la música y de la ciencia jamás fueron estimulados por una excepción cultural, sino por un ambiente (*environnement*) abierto al mundo". Una frase vacua, falsa y *mitinera* que, como veremos más adelante, ni siquiera trabajada por Vargas Llosa cobra autenticidad o sentido.

(2) El artículo del autor de *Conversación en la catedral* tiene en cualquier caso un punto de partida engañoso: identificar a los defensores de la excepcionalidad cultural con los políticos, como si no hubiera innumerables instancias, artículos y manifiestos recientes en los que artistas europeos de gran relieve se han sumado a esta iniciativa que hace al menos quince años lanzó el *ancien ministre* francés Jack Lang. Fijémonos en una particularidad que no puede ser casual: al igual que Vargas Llosa y alguna otra voz española crítica de las ayudas al cine nacional, los que en la propia Francia, cuna del invento, se han opuesto al mismo (como Alain Finkielkraut o Marc Fumaroli) son escritores. ¿Podría alguno de estos disidentes de la excepción cultural citar nombres de directores de cine o teatro, de actores, compositores o dirigentes de grandes orquestas que estén, como ellos, en contra? Porque ahí reside, en mi opinión, el evidente secreto del asunto, que Vargas Llosa elude desvelar en su artículo, alanceando enemigos armados y peligrosísimos tan inexistentes como los que Don Quijote creía combatir en la escena de los molinos de viento. (*recuerdo de la analogía*)

(3) Ninguno de los intelectuales (y políticos, aunque menos) que defienden la necesidad de esta ley quieren imponer por vía de decreto parlamentario o comisión de expertos que el espectador asista en mayor número a una película de Nanni Moretti o Felipe Vega que a *Troya* o *Spiderman*, ni que en lugar de oír a David Bisbal se traque el Moisés y Aarón de Schoenberg. Lo que se pretende con estas medidas de salvamento de las artes *representadas* (y no escritas) es asegurar la mera existencia del producto ambicioso, es decir, dar la posibilidad de que el público que va a un multicine de, por ejemplo, Alicante, o viaja en un fin de semana a Madrid, pueda elegir entre el último *blockbuster* hollywoodiense y la nueva película de Iciar Bollain, entre *El fantasma de la ópera* y un montaje de *Hamlet* con todo el lujo de un reparto de los cuarenta actores necesarios, sin que el sepulturero, el primer cómico, Horacio, Rosencrantz y el fantasma del padre tenga que encarnarlos el mismo intérprete.

(4) Nadie favorece la lectura preferente de las novelas de Pierre Michon o Jaan Kross sobre las de Don Brown o Stephen King y muchos títulos de alta literatura traspasan, gracias a la traducción, la frontera de la lengua

recursos argumentativos

minoritaria. Es cierto. Pero, ¿cómo es posible igualar las básicas *necesidades* económicas de creación, difusión y estreno de un libro con las de un filme o una ópera? ¿No tuvo financiación estatal Mario Vargas Llosa, ni siquiera cuando era un joven escritor de escasos medios, para la escritura de *Los cachorros* o *La ciudad y los perros*? Su justísimo éxito internacional, de calidad y de cuantía, es mérito suyo, aunque -naturalmente- los premios de alta definición comercial le ayudaran a llegar a un público cada vez más extenso. Tampoco John Milton necesitó una avance *sur recette* para culminar *El paraíso perdido*; la miseria que cobró por ceder los derechos de publicación (se conservan los documentos contractuales) le dio amargura, sin impedirle por ello seguir componiendo en su cabeza y dictando, ya completamente ciego, sus últimas obras. Mas escribir un libro es cosa de uno, de una mesa, de un fajo de cuartillas y un lápiz o como mucho una pantalla plana, de un paquete enviado a un editor (si eres desconocido y no tienes agente), de una pequeña editorial volcada a los grandes libros, de un librero que los expone bien y los defiende. La novela y la poesía no requieren *sponsors* ni porcentajes previos de las televisiones para llegar a ser.

(5) ¿Qué sucede, por el contrario, con esa otra suprema forma de literatura dramática que es el teatro? Calderón de la Barca y Molière, Thomas Bernhard y Edward Bond no existirían a afectos prácticos, escénicos, sin los monarcas absolutos y teatros subvencionados que les encargaron y estrenaron sus piezas; a la inversa, por falta de un sistema teatral no exclusivamente sometido a las normas mercantiles, le fue imposible a Valle-Inclán, el mayor dramaturgo español del siglo XX, ver en el escenario la mayoría de sus piezas, "irrepresentables" no sólo estética sino económicamente en vida suya, y sólo redescubiertas y llegadas a un público deslumbrado cuando los centros dramáticos oficiales, tan denostados por los *anti-subvencionistas*, pudieron asumir el gasto de montarlas.

(6) Por no hablar del cine, que es, en el fondo, la bestia negra explícita o callada de los enemigos de la excepción cultural, enemistad que en el caso de Aznar y su chillona legión de sicofantes periodísticos y radiofónicos alcanza el histerismo; rechazan y denuncian las modestas sumas pedidas para el simple sostenimiento de una industria cinematográfica española porque odian a la gente del cine español. Sabemos por qué: son todos unos izquierdistas y jamás darán su apoyo al PP, les montaron encima el pollo del "no a la guerra", y quieren vivir como Dios sin creer en él. Esto, el amplio espectro de la extrema derecha mediática de nuestro país -que va desde *neo-cons* como Gabriel Albiac hasta un *vieux* con fascista como Jaime de Campmany- no lo puede tolerar. Me resulta sin embargo sorprendente que un honesto escritor tan aficionado al buen teatro y a los conciertos, tan constante seguidor del cine como Vargas Llosa (llegó a probar la dirección de películas, oficio no menos arduo que la presidencia del Perú), se muestre incapaz de deslindar la fluidez libre de patrocinadores que sigue permitiendo el arte de escribir novelas y los condicionantes que, en las circunstancias contemporáneas de la sociedad de mercado, limitan el desarrollo del teatro y el cine en todos los países europeos.

(7) Parecería, por lo demás, leyendo el artículo citado, que quienes creemos en la necesidad de las medidas *excepcionales* como tabla de flotación (según el cometido que Ortega y Gasset asignaba a la cultura en el "naufragio" social), negamos la "identidad cultural colectiva" propia del hecho artístico, enarbolando una enseña nacionalista. En el cine, de ser ciertas las aprensiones de Vargas Llosa, los franceses, tan proclives a introducir dicha excepción, sólo pretenderían recortar los privilegios del coloso norteamericano para inundar el mercado de películas de granjeros normandos con pipa y *foulard* extasiados ante la *grandeur* de un buen trozo de *camembert*; todo lo contrario del empeño crítico, el generoso sostén financiero a difíciles producciones africanas y asiáticas, el reflejo multicultural propio y la multiplicidad temática y formal características de esa pujante cinematografía. En lugar del nacionalismo auto-proteccionista a ultranza que Vargas Llosa recela, se reclama algo muy distinto: permitir a un cineasta francés o español o lituano el acceso a sus propios medios de producción de una obra que el complejo, costoso y fuertemente colonizado aparato de la distribución y exhibición cinematográfica amenaza cada vez más con impedirle. Por cierto que a Velázquez el pintar a menudo por estricto encargo oficial y siempre a sueldo de las más altas y menos democráticas instituciones no le impidió hacer una obra "donde podían reconocerse los seres humanos de cualquier tiempo o cultura", en las palabras que el escritor peruano pone, después de citar el nombre del autor de *Las meninas* y de otros grandes artistas cortesanos, como paradigma del deseado universalismo del arte.

(8) ¿Que habrá algunas, incluso muchas de esas películas o piezas de teatro realizadas gracias a la excepción cultural que resulten nada excepcionales y de poca calidad? Naturalmente. Ni siquiera un escritor tan grande como Mario Vargas Llosa -a pesar de que componer una novela sólo precisa de una responsabilidad, de una cabeza y dos manos- garantiza que todas sus obras sean de un nivel óptimo. Las culturas, dice él, se defienden solas. Me parece un voluntarismo ingenuo, negado por la realidad y más palmario aún en otra de sus aseveraciones: "Querer acabar con el mercado para los bienes culturales porque el público no sabe elegir es confundir el efecto con la causa, liquidar al mensajero porque trae noticias que nos disgustan". El verdadero problema radica en la omnipotencia agresiva, voraz, de ciertos servicios multinacionales de mensajería; si

dependiera sólo de ellos, hasta las voces individuales y más precarias dejarían de emitir incluso recados. Del mismo modo que, sin la reglamentada aportación económica de las televisiones, el coproductor español que trata de llevar al cine *La fiesta del Chivo* no podrá hacer oír el mensaje de esa obra maestra literaria de Mario Vargas Llosa.

"Vargas Llosa y el ser excepcional", Vicente Molina Foix, en *El País*, 29/7/2004.

2) Analice los siguientes recursos argumentativos del texto con el fin de profundizar su interpretación.

a) Identifique las frases (textuales, citadas entre comillas) tomadas del texto de Vargas Llosa y explique qué función cumplen en el texto de Molina Foix.

b) Identifique las frases (textuales, citadas entre comillas) de otros personajes y explique qué función cumplen en el texto de Molina Foix.

c) Identifique las frases (no textuales, sino reformuladas por Molina Foix) tomadas del texto de Vargas Llosa y evalúe si la reformulación modifica o reorienta el sentido original.

d) ¿Cómo explicaría el uso de las preguntas que hace Molina Foix en su texto?

e) Según Molina Foix, la vinculación entre la excepción cultural y el nacionalismo que propone Vargas Llosa dista de la interpretación de este término que hacen los defensores de la excepción cultural. Explique en qué consiste la diferencia confrontando los apartados de ambos textos donde se explica ese tema.

f) Molina Foix introduce su artículo nombrando a dos personajes críticos de la excepción cultural, pero toma a uno de los dos como su "contendiente" para la argumentación. Complete los enunciados implícitos.

(premisa 1) Las razones de Aznar en contra de la excepción cultural son "tan ramplonas como pintureras"

(premisa 2) Las razones en contra de la excepción cultural "alcanzan en Vargas Llosa una elaboración que [...]"

(conclusión) merece ser debatida".

No merecen ser debatidas

Merecen ser debatidas

g) Complete el razonamiento que subyace a los párrafos 2 y 4.

La excepción cultural hace "posible igualar las básicas *necesidades* económicas de creación, difusión y estreno de un libro con las de un filme o una ópera"

Los escritores no necesitan más que "una mesa, de un fajo de cuartillas y un lápiz o como mucho una pantalla plana"

"Fijémonos en una particularidad"

h) Seleccione las opciones que considere que más se adecuan al planteo de Fox

La excepción cultural iguala fenómenos muy diferentes.

Los escritores deben ser considerados del mismo modo que los cineastas.

Los escritores no se ven afectados por las exigencias del mercado para desarrollar su actividad.

i) ¿A qué argumento de Vargas Llosa se opone Molina Foix en el siguiente fragmento?

Considere que para elaborar su respuesta debe conocer

i) qué relación tenía Velázquez con el poder

ii) qué imagen está representada en el cuadro "Las meninas" y qué aspectos de ese cuadro fueron revolucionarios para la época

"Por cierto que a Velázquez el pintar a menudo por estricto encargo oficial y siempre a sueldo de las más altas y menos democráticas instituciones no le impidió hacer una obra "donde podían reconocerse los seres humanos de cualquier tiempo o cultura", en las palabras que el escritor peruano pone, después de citar el nombre del autor de *Las meninas* y de otros grandes artistas cortesanos, como paradigma del deseado universalismo del arte."

j) ¿En qué consiste la oposición expuesta por el autor en los siguientes ejemplos? ¿Qué función cumplen los ejemplos en el texto?

i) "dar la posibilidad de que el público que va a un multicine de, por ejemplo, Alicante, o viaja en un fin de semana a Madrid, pueda elegir entre *El fantasma de la ópera* y un montaje de *Hamlet* con todo el tufo de un reparto de los cuarenta actores necesarios, sin que el sepulturero, el primer cómico, Horacio, Rosencrantz y el fantasma del padre tenga que encarnarlos el mismo intérprete."

ii) "Ninguno de los [...] que defienden la necesidad de esta ley quieren imponer por vía de decreto parlamentario o comisión de expertos que el espectador asista en mayor número a una película de Nanni Moretti o Felipe Vega que a *Troya* o *Spiderman*, ni que en lugar de oír a David Bisbal se trague el Moisés y Aarón de Schoenberg."

k) Uso de analogía en la argumentación

Una analogía (también lo hace la metáfora) superpone dos dominios con el fin de proyectar ciertas características del objeto evocado sobre el objeto presente en el texto. Su fórmula general se podría reducir como: A es a B lo que C es a D.

Reponga los factores componentes de la analogía propuesta por Molina Foix en el siguiente fragmento y explique qué característica del Quijote intenta proyectar sobre Vargas Llosa.

"Porque ahí reside, en mi opinión, el evidente secreto del asunto, que Vargas Llosa elude desvelar en su artículo, alanceando enemigos armados y peligrosísimos tan inexistentes como los que Don Quijote creía combatir en la escena de los molinos de viento."

A: El Quijote identifica erróneamente B: los molinos de viento con gigantes

C: Vargas Llosa identifica erróneamente D:

l) Uso de conectores oracionales. Elija el conector más adecuado entre los que se proponen. Considere que tiene que expresar de manera inequívoca la relación de significado entre los enunciados.

i) En esta pelea el arte –piensa Adorno, piensa Pasolini– está dramática y profundamente en una relación imposible con lo real, imposible absolutamente necesaria al mismo tiempo.

y/pero/si bien/y por lo tanto

ii) Usted afirma que el cine, a diferencia de otras artes, permite un atajo fulgurante respecto de cuestiones como la relación entre el arte y lo cotidiano, entre el arte y la impureza en su libro la ausencia del cine es patente en su mayor parte.

Aunque / No obstante / Sin embargo / Por eso

iii) Esta situación definió para las artes tradicionales el imperativo de un rebasamiento, un esfuerzo para convertirse en algo más que arte. El cine no ha tenido que cuestionarse estos problemas, ofrece el ejemplo inverso de una técnica y una diversión que las artes nobles intentan superar.

incluso / ya que / a pesar de ello / además

iv) Los sobrevivientes de *Batman Begins* están de regreso. Christian Bale se ha convertido en el primer Batman en donde el actor importa realmente más allá del disfraz. Keaton, Kilmer y Clooney eran intercambiables mientras tenían puesto el batitraje. Bale se apropia del rol y su presencia en el traje es mucho más poderosa que todos sus predecesores juntos.

Por otra parte. / Es decir. / Sin embargo / En cambio

v) La película *Batman inicia* no siempre está a la altura de sus propias ambiciones, hay que concederle al menos una cosa: la mayor parte del tiempo consigue ser perturbadora en sus ideas y –un poco menos– en su forma de exponerlas.

asimismo / pero / en efecto, / por lo tanto

vi) Antes, para la mayoría de los hombres, las cosas, y no sólo las de arte, por cercanas que estuvieran estaban siempre lejos, un modo de relación social les hacía sentirlos lejos. Ahora, las masas, con ayuda de las técnicas, hasta las cosas más lejanas y más sagradas las sienten cerca.

porque / a pesar de que / ya que

II) Género discursivo

i) Infiera el contexto social de inserción de cada uno de los textos que se mencionan (presentes en este cuadernillo)

- ✓ "El cine será industria o no será nada", de Pablo Sirvén
- ✓ "Los aportes de la escuela de Frankfurt", de Mariel Orolano
- ✓ "Abjuración de la *Trilogía de la vida*", de Pier Paolo Pasolini
- ✓ Texto N° 3 correspondiente a la consigna 7

ii) ¿Cómo caracterizaría la, llamada por Bachtin, "esfera de la actividad humana" a la que pertenece cada uno de los textos? ¿Qué requisitos debe cumplir un texto que pretenda adecuarse a esas "esferas" o ámbitos de la praxis humana que usted mencionó?

iii) ¿Qué características formales, temáticas y de estilo revisten los textos de los ejemplos?

iv) Caracterice el uso de la palabra subrayada teniendo en cuenta su relación con el resto del fragmento y proponga una explicación de su uso.

"Ninguno de los intelectuales (y políticos, aunque menos) que defienden la necesidad de esta ley quieren imponer por vía de decreto parlamentario o comisión de expertos que el espectador asista en mayor número a una película de Nanni Moretti o Felipe Vega que a *Troya* o *Spiderman*, ni que en lugar de oír a David Bisbal se trague el Moisés y Aarón de Schoenberg." "Vargas Llosa y el ser excepcional", Vicente Molina Foix, en *El País*, 29/7/2004

3) Exposición de fuentes que confrontan

Escriba un texto de hasta 20 líneas que resuma la postura de Molina Foix. Este texto debe presentar 2 o 3 líneas introductorias donde se exponga el contexto de enunciación (nombre del autor, título del artículo entre comillas, situación que da lugar al texto argumentativo). Luego deberá exponer la tesis del texto y los argumentos que la apoyan. Si hiciera falta, se repondrán las ideas subyacentes que permiten conectar la tesis con los argumentos (ver ejercicios f y g). Recuerde que las estrategias empleadas por el autor (citas, ejemplos, datos estadísticos, etc.) para ilustrar las ideas no deben ser transferidas al resumen, se incluirá en el texto solamente la idea que la estrategia transmite (ver ejercicios i, j y k).

Otras lecturas sugeridas sobre el tema

- Bourdieu, Pierre (2009) "Más mercado, menos cultura", en Elvira Narvaja de Arnoux et al. (2009) *La lectura y la escritura en la universidad*. Buenos Aires, Eudeba: 50.
- Tournier, Michel (2009) "El mercado hace cultura" en Elvira Narvaja de Arnoux et al. (2009) *La lectura y la escritura en la universidad*. Buenos Aires, Eudeba: 56.

4) Ejercicios de reformulación de cita textual

a) Vincule la siguiente cita de Grüner con la posición de Bourdieu desarrollada en el artículo "Más mercado, menos cultura" acerca de la relación entre el arte y el poder político/económico. (Prepare una exposición oral de su evaluación para la clase)

Es notable cómo se conecta todo eso que Pasolini bastante desordenadamente en sus textos teóricos, y me parece que de un modo mucho más claro en su práctica estética concreta intenta mostrar, con ciertas formulaciones mucho más abstractas, teorizadas y enunciadas de manera más compleja, de algunos de los autores de la escuela de Frankfurt, muy en particular, creo, de la estética de Adorno. La estética de Adorno empieza con una frase famosa y contundente, que es aquella que dice que en el arte no hay garantías, que nada en el arte es evidente, que el arte no tiene ni siquiera que estar todo el tiempo peleando por este derecho. En esta pelea el arte –piensa Adorno, piensa Pasolini– está dramática y profundamente en una relación imposible con lo real, imposible pero absolutamente necesaria al mismo tiempo. Por eso se permite decir Adorno en algún lado que cuanto más alejado, cuanto más autónomo, cuanto más contrario a la realidad que percibimos cotidianamente aparece el arte, aparece la obra, esa obra que él llama autónoma; cuanto más autónoma parece, más dramáticamente en relación con lo real está, porque es cuando más pone en evidencia su combate, su conflicto con lo real.

Grüner, Eduardo (2004) "Pier Paolo Pasolini: la tragedia de lo real", en G. Yoel (comp.) *Pensar el cine*. Buenos Aires, Manantial: 231.

b) Confronte los aspectos negativos que Horkheimer y Adorno ven en la asimilación del arte a la industria y la tecnología con la ponderación de estos aspectos que hace Tournier en su texto "El mercado hace cultura". (Prepare una exposición oral de su evaluación para la clase)

Los dirigentes no están ya tan interesados en esconderla; su autoridad se refuerza en la medida en que es reconocida con mayor brutalidad. Film y radio no tienen ya más necesidad de hacerse pasar por arte. La verdad de que no son más que negocios les sirve de ideología, que debería legitimar los rechazos que practican deliberadamente. Se autodefinen como industrias y las cifras publicadas de las rentas de sus directores generales quitan toda duda respecto a la necesidad social de sus productos. Quienes tienen intereses en ella gustan explicar la industria cultural en términos tecnológicos. La participación en tal industria de millones de personas impondría métodos de reproducción que a su vez conducen inevitablemente a que, en innumerables lugares, necesidades iguales sean satisfechas por productos *standard*. El contraste técnico entre pocos centros de producción y una recepción difusa exigiría, por la fuerza de las cosas, una organización y una planificación por parte de los detentores. Los clichés habrían surgido en un comienzo de la necesidad de los consumidores: sólo por ello habrían sido aceptados sin oposición. Y en realidad es en este círculo de manipulación y de necesidad donde la unidad del sistema se afianza cada vez más. Pero no se dice que el ambiente en el que la técnica conquista tanto poder sobre la sociedad es el poder de los económicamente más fuertes sobre la sociedad misma. La racionalidad técnica es hoy la racionalidad del dominio mismo. Es el carácter forzado de la sociedad alienada de sí misma. Automóviles y films mantienen unido el conjunto hasta que sus elementos niveladores repercuten sobre la injusticia misma a la que servían. Por el momento la técnica de la industria cultural ha llegado sólo a la igualación y a la producción en serie, sacrificando aquello por lo cual la lógica de la obra se distinguía de la del sistema social.

Horkheimer, Max y Theodor Adorno (1988) [1947] "La industria cultural. Iluminismo como mistificación de masas", *Dialéctica del iluminismo*. Buenos Aires, Sudamericana: 165.

c) Escriba un párrafo que desarrolle la siguiente afirmación:

- ✓ La tecnología y la lógica del mercado aplicadas al arte afectan la originalidad de la obra.

ii) En este párrafo incluya la siguiente cita de Horkheimer y Adorno:

"La participación en tal industria de millones de personas impondría métodos de reproducción que a su vez conducen inevitablemente a que, en innumerables lugares, necesidades iguales sean satisfechas por productos *standard*." Horkheimer, Max y Theodor Adorno (1988) [1947] "La industria cultural. Iluminismo como mistificación de masas", *Dialéctica del iluminismo*. Buenos Aires, Sudamericana: 165.

ii) Puede incluir también ejemplos de esta idea tomados del texto "Más ganancias, menos cultura" de Bourdieu.

Nota: se sugiere consultar el texto (presente en este cuadernillo) "Los aportes de la escuela de Frankfurt", de Mariel Ortolano

d) Lea el siguiente fragmento de Horkheimer y Adorno y evalúe la postura de estos filósofos acerca del "consumidor cultural" en función de la polémica por la excepción cultural.

Algunos ejes temáticos que pueden resultar útiles para esta evaluación son las afirmaciones de Bourdieu: "cuando [...] se destruyen las condiciones ecológicas del arte, el arte y la cultura no tardan en morir", "[existe] un poder comercial que intenta extender a todo el universo los intereses particulares del comercio" y de Tournier "logra expresar con una fuerza notable los valores y las referencias universales, tocando problemáticas y registros simbólicos en los cuales todo el mundo o casi todo el mundo se reconoce". (Prepare una exposición oral de su evaluación para la clase)

La atrofia de la imaginación y de la espontaneidad del consumidor cultural contemporáneo no tiene necesidad de ser manejada según mecanismos psicológicos. Los productos mismos, a partir del más típico, el film sonoro, paralizan tales facultades mediante su misma constitución objetiva. Tales productos están hechos de forma tal que su percepción adecuada exige rapidez de intuición, dotes de observación, competencia específica, pero prohíbe también la actividad mental del espectador, si éste no quiere perder los hechos que le pasan rápidamente delante. Es una tensión tan automática que casi no tiene necesidad de ser actualizada para excluir la imaginación. Quien está de tal forma absorto en el universo del film, en los gestos, imágenes y palabras, que carece de la capacidad de agregar a éstos aquello por lo que podrían ser tales, no por ello se encontrará en el momento de la exhibición sumido por completo en los efectos particulares del espectáculo que contempla. A través de todos los otros films y productos culturales que necesariamente debe conocer, han llegado a serle tan familiares las pruebas de atención requeridas que se le producen automáticamente. La violencia de la sociedad industrial obra sobre los hombres de una vez por todas. Los productos de la industria cultural pueden ser consumidos rápidamente incluso en estado de distracción. Pero cada uno de ellos es un modelo del gigantesco mecanismo económico que mantiene a todos bajo presión desde el comienzo, en el trabajo y en el descanso que se le asemeja.

Horkheimer, Max y Theodor Adorno (1988) [1947] "La industria cultural. Iluminismo como mistificación de masas", *Dialéctica del iluminismo*. Buenos Aires, Sudamericana: 171.

5) La exposición de fuentes múltiples

a) Escriba un texto expositivo sobre el debate por la excepción cultural. En el texto deberá explicitar y desarrollar, al menos, dos ejes temáticos a partir de los cuales pueda complementar y/o confrontar las fuentes. Deberá incluir una cita directa de cada uno de los textos.

Recuerde que la exposición de cada postura involucra la mención del autor, el título del texto, la hipótesis y los argumentos que la sostienen.

La exposición de las diferentes posturas en su texto pueden seguir un plan textual

por autor. Se expone el punto de vista de cada autor intercalando entre un autor y otro la relación que usted establece entre los textos, y la relación con el tema general de su texto.

por eje de discusión. Se toman ejes de debate sobre un tema –por ejemplo, para el tema "excepción cultural", los ejes de debate pueden ser: el vínculo con el nacionalismo; la inhibición o el estímulo a la creación original, la relación del arte con el público, las nuevas tecnologías aplicadas a la producción de

arte, la aplicación de las reglas del mercado a la difusión del arte y la cultura, etc.- y se expone el punto de vista de cada autor sobre los ejes seleccionados.

El texto general deberá contar además con una introducción donde se mencione el tema central, los ejes a discutir y los autores que se tomarán como referencia, y una conclusión donde se resume lo dicho.

Consulte la Guía para la autocorrección del escrito que figura más abajo.

b) A partir de la lectura de los artículos de Mario Vargas Llosa, Vicente Molina Foix, Pierre Bourdieu y Vincent Tournier, escriba un texto expositivo. Deberá exponer las cuatro posturas e incluir una cita directa de cada una de las fuentes. Elija y desarrolle uno de los siguientes títulos para la exposición:

i) ¿El mercado favorece las producciones artísticas?

ii) ¿Es conveniente preservar la producción artística a través de la aplicación de la excepción cultural?

5.1 La ejemplificación y el análisis de casos

a) Escriba un texto que desarrolle una de las siguientes afirmaciones:

i) La tecnología y la lógica del mercado aplicadas al arte afectan la originalidad de la obra.

ii) La tecnología y la lógica del mercado aplicadas al arte democratizan el acceso de la mayoría.

Extensión: 2 carillas.

En este párrafo incluya la siguiente cita de Horkheimer y Adorno:

"La participación en tal industria de millones de personas impondría métodos de reproducción que a su vez conducen inevitablemente a que, en innumerables lugares, necesidades iguales sean satisfechas por productos *standard*."

Horkheimer, Max y Theodor Adorno (1988) [1947] "La industria cultural. Iluminismo como mistificación de masas". *Dialéctica del iluminismo*. Buenos Aires, Sudamericana: 165.

Emplee, además, el análisis de una película como ejemplo de la idea presente en la cita (su profesor le indicará cuál, más abajo se sugieren algunas de Pier Paolo Pasolini).

Sugerencias:

Un tópico posible que se podría abordar, por ejemplo, es que el cine comercial se aparta de lo que algunos intelectuales como Bourdieu o Adorno consideran arte, o arte de vanguardia; esta idea se puede ejemplificar a partir del análisis de la edición y los tiempos de las escenas en películas "de autor", la profundidad del guión, la función que cumple el sonido, el planteo ideológico/político (si es que lo tiene), la exigencia de una alta/baja cooperación del auditorio para interpretar los hechos o las afirmaciones del film, entre muchos otros aspectos de la película elegida.

O bien podría ejemplificarse a partir de la comparación entre una película "de autor" y un film comercial que la primera no intenta captar espectadores ni conmover a una gran masa de gente, sino que se dirige a un pequeño grupo selecto y, por lo tanto, el Estado no debería financiar su producción.

b) Postule una opinión personal acerca de la oposición entre el mercado y el arte considerando y, eventualmente, citando o refiriendo a los autores trabajados en el Taller (Bourdieu, Tournier, Pasolini o Sirvén). Emplee como ejemplo de su opinión una película (su profesor le indicará cuál; más abajo se sugieren algunas de Pier Paolo Pasolini).

6) Práctica de armado de bibliografía final

Proponga una selección de tres textos para trabajar uno de los temas que figuran en el recuadro. Tenga en cuenta que solamente se le pide una bibliografía posible, no la realización del trabajo.

La presentación deberá seguir la forma *Bibliografía al final del trabajo* (consulte las "pautas de citado de bibliografía y referencias bibliográficas" que figura en la página de la Cátedra.

<http://www.escrituraylectura.com.ar/posgrado/normativa.htm>

Algunas hipótesis que se podrían tomar como disparadores para trabajar el tema excepción cultural:

a) El Estado no debe interferir en las producciones culturales.

b) El Estado debe subsidiar a los artistas.

c) El público es capaz de decidir qué obras son valiosas.

d) El valor de una obra de arte se puede medir en función del público que recibe.

e) El espectador medio no es capaz de evaluar si una pieza artística es una obra de arte o no.

f) Las reglas del mercado aplicadas al cine atentan contra la libertad del cineasta como artista.

Guía para realizar una revisión del escrito (Material elaborado por la Prof. Ana López)

Antes de escribir

- ¿Reparó en la fecha y en el lugar de publicación de los textos y en los datos sobre los autores (nacionalidad, formación, especialidad, etc.)?
- ¿Tiene en cuenta al destinatario y/o las características de construcción del género discursivo en cuestión?
- ¿Seleccionó previamente de cada texto la información pertinente respecto de la consigna/temática propuesta?
- ¿Contempló, desde el principio, la opinión personal/postura/hipótesis que usted defenderá en el texto?

Para revisar el texto

- ¿Confeccionó una carátula con los datos correspondientes?
- ¿Tiene su texto una introducción en la que se presenten los temas y autores que se tendrán en cuenta, así como la organización del texto?
- ¿Tiene su texto una conclusión en la que se recapitulen las principales ideas presentadas y se realice un cierre general?
- ¿Expuso la tesis que sostiene cada autor y los argumentos que las demuestran? ¿Comparó las diferentes posturas a partir de criterios de confrontación?
- ¿Realizó correctamente la inclusión de otras voces (polifonía)? ¿Utilizó citas y aclaró la fuente con notas al pie o al final?
- ¿Controló la organización y la conexión de la información?
- ¿Revisó la puntuación?
- ¿Revisó la acentuación y la ortografía?
- ¿Colocó las referencias bibliográficas al finalizar el texto?

7) A partir de la lectura de las pautas de autocorrección, evalúe los textos escritos por alumnos del CBC que figuran debajo. (La consigna pedida fue: Escriba una crítica del film que ha elegido para trabajar. El texto debe comenzar con una breve reseña de la película y luego debe desarrollar un tópico que usted considere destacable en relación con los textos analizados en el Taller -Bourdieu, Tournier, Pasolini o Sirvén-).

Texto 1

Una gran polémica cubre la rivalidad entre mercado y arte. Dos mundos que para muchos autores transitan caminos diferentes. Lo que en el fondo un artista pretende es poder llegar a los espectadores con su producción, intentar plasmar en ellos el sentimiento que al autor mismo le inspiró al hacer su obra. Entonces se podría cuestionar por qué estos dos universos que parecen tan distantes no se pueden acercar en algún punto. Por qué obras tan interesantes como son las de Pier Paolo Pasolini se limitan a un grupo selecto y no se expanden a un mayor auditorio.

Pier Paolo Pasolini, artista representante del neorealismo, pretende revelar en sus producciones las crudas situaciones de los sectores italianos más desfavorecidos, como lo hace en su film *Mamma Roma*. No es el común de los cineastas los que pretenden reflejar en sus películas parte de la realidad en la que el mundo vive. Sería interesante que un número más elevado de personas se inquiete por dicho fenómeno. Llevar a cabo temas tan difíciles y profundos es tan importante como que el público pueda apreciar ese tipo de obras; habría que pensar entonces el motivo por el cual a muchos no les agrada. Quizás la manera de representar la realidad, ese modo tan propio de Pasolini que demuestra una realidad cruda es lo que, al parecer, no a todo el público le simpatiza.

En efecto, Vicent Tournier, en su artículo "El mercado hace cultura", asegura que el mercado atiende a los gustos del público y tiende a la democratización de la cultura. Son posturas como esta las que defienden aquello que los artistas nunca deberían hacer: basarse en las preferencias del público para producir sus obras. De ser así, como sostiene el sociólogo Pierre Bordieu, estaría llevando a no expresarse como artistas con la libertad que ello implica. Indudablemente, no fue nunca la intención de Pasolini agradarle a un público masivo, sino limitarse a un grupo selecto. Pero, si pensáramos en lo interesantes que son sus obras, sería provechoso que una mayor cantidad de gente se inquietara por ellas. Tal vez, una solución hubiera sido el abordar los temas desde una perspectiva que no resultara tan chocante, tan cruda. Pero, dado que esto no se puede modificar, habría que pensar alguna manera en que este tipo de películas puedan sean accesibles para un auditorio más amplio, un público que logre valorar estos grandes artistas.

Bibliografía

Bourdieu, Pierre (2009) "Más ganancias, menos cultura", en La lectura y la escritura en la universidad. Buenos Aires, Eudeba, pp. 50-52.
Tournier, Vicent (2009) "El mercado hace cultura", en La lectura y la escritura en la universidad. Buenos Aires, Eudeba, pp. 56-57.
<http://www.duiops.net/cine/neorrealismo-italiano>

Texto 2

El dilema mercado-cultura

Podríamos afirmar, y pocos estarían en desacuerdo, que el mercado destruye la cultura. Cuando una creación artística se transforma en un elemento masivo, pierde su esencia. Pero ¿no dependen los artistas del mercado para hacer de sus creaciones su medio de subsistencia?

Para revertir esta dependencia, pueden generar dinero a través de la divulgación y venta de su arte en los propios "medios sociales", como los llama Bourdieu, pero seguramente con esto no alcance para cubrir sus necesidades básicas y otros gastos, ya que el número de gente que integra estos grupos es, hasta ahora, bastante reducido. El artista se ve empujado de una manera casi inevitable a ingresar en el mundo comercial que intenta evitar. Debería hacerlo sin seguir las leyes de lo aceptado y trillado, tal como lo hace Pier Paolo Pasolini al tomar el tema de la prostitución y el analfabetismo en su film "Mamma Roma", eligiendo temas polémicos y eludidos destaca así la diferencia. De esta manera, el artista puede revertir la destrucción del mercado hacia el arte y lograr que la industrialización no se apodere de su imaginación y originalidad.

Texto 3

El propósito de esta monografía es el de plantear la importancia de la educación como factor guía del caudal cultural. Se pondrán en tela de juicio nociones como la excepción cultural y la presencia del mercado. Para ello se expondrán las tesis de autores que han formulado opiniones diversas acerca del tema, estos son: Mario Vargas Llosa, Pierre Bourdieu, Vincent Tournier, Pablo Sirven y Pier Paolo Pasolini.

Se observan dos bandos bien definidos en lo que concierne a los autores mencionados. Autores como Vargas Llosa o Tournier, que sin brindar potentes elogios, aceptan la presencia del mercado y no lo culpan en absoluto de las penurias culturales actuales. Y otros como Bourdieu, con nociones más críticas sobre el tema. Pero ¿Es el mercado un factor que favorece o que mitiga cada vez más la cultura? En ese caso, ¿Sería la excepción cultural una solución, o en realidad serían factores más determinantes y centrales los que habría que atender y solucionar?

El panorama es el siguiente: tipos prestigiosos de productores culturales como Italia o Francia han sido desplazados por nuevos realizadores de orden totalitario. A raíz de esto, parece haberse generado un público general y homogéneo con gustos artísticos comunes. Al mismo tiempo obras externas al craso comercialismo del mercado han sido instrumentalizadas, encasilladas bajo géneros inadecuados y llevadas a esta esa esfera para obtener beneficio de sus características.

Para Pierre Bourdieu (citante de ejemplos vinculados al cine de autor, y defensor de la excepción cultural), la lógica de la ganancia y el lucro a corto plazo han convertido al aparato artístico en una

empresa más del montón y a sus productos en no más que otros simples objetos del mercado. El caracteriza a las condiciones actuales como inaceptables para la proliferación de los pequeños universos sociales, nidos de obras cinematográficas trascendentes y libres de la presión de la oferta y la demanda. Al mismo tiempo, factores de esta globalización tuvieron un efecto instrumentalizador sobre obras mas caracterizadas por su contenido simbólico que visual. Tal es el caso de Pier Paolo Pasolini, Realizador Italiano de cine, quien al tomar consciencia del grado de manipulación bajo el que se encontraban sus obras no encontró otro remedio más que abjurar de las mismas. Según Pasolini, el mercado se apropió de sus obras para venderlas al público etiquetándolas a partir de sus elementos visuales (los cuerpos desnudos) y no desde sus aspectos simbólicos y sus propósitos centrales de significación.

Por el otro lado, autores con una visión menos nefasta del mercado, lo sugieren como un claro medidor del éxito de ciertas obras. Ellos no hacen tanto hincapié en lo que se perdió, sino que remarcan la propiedad del nuevo cine para hacer que la masa se identifique con él. Dentro de estos, Vincent Tournier, opuesto a la idea de aplicar excepción cultural sostiene: "...aunque el modelo liberal diste de ser perfecto, siempre es mejor a los demás..." (Tournier, Vincent; Clarín; Buenos Aires; 1999) Para él, esto se debe a que este modelo tiene la infalible propiedad de registrar los gustos del público y tender a la democratización de la cultura. Por este motivo, Tournier asegura que enfoques defensores de la excepción cultural como el de Bourdieu son elitistas y no hacen más que causar desigualdad social.

Continuando bajo esta noción, encontramos posturas similares, como la de Pablo Sirven, quien además cita efectos adversos de la excepción cultural: "...es un despropósito bancar los balbuceos y oscuridades de 50 a 60 películas por año que tanto los públicos populares como los más selectos ignoran olímpicamente..." Al nombrar esas películas, Sirven se refiere a productos que de alguna manera han sido beneficiados por el estado pero su aporte real a la cultura fue nulo.

Finalmente, existe un tercer enfoque acerca del tema. En el que, la excepción cultural no es tomada como una posible solución en lo que refiere a la mejora de la cultura popular. Y al mismo tiempo el mercado no carga con la culpa adjudicada por algunos autores citados anteriormente. Se trata del punto de vista perteneciente al escritor peruano Mario Vargas Llosa. En él, los únicos riesgos severos se encontrarían vinculados al hecho de querer introducir las obras artísticas de un pueblo dentro de un corsé nacional y localista. El autor asevera que el grado de culturización de un pueblo y su buen gusto a la hora de elegir productos artísticos se encuentra únicamente ligado a las condiciones que el gobierno genere. Dentro de estas condiciones; la libertad, figura como factor primordial. Y a continuación, según Vargas Llosa, es la educación la que juega uno de los roles mas importantes en lo que refiere a vías de escape para los problemas anteriormente mencionados.

En conclusión, se podría decir que no esta mal hablar de excepción cultural si esta es correctamente aplicada, al mismo tiempo se puede concluir en que la intervención del mercado puede generar efectos desfavorables en algunos casos y verdaderos productos de aceptación mundial en otros. Pero algo si es seguro, es la educación, la que bajo cualquier circunstancia (sea de creación o de juicio de una obra artística) juega como factor clave que otorga a un individuo el poder para realizar, y a su vez para criticar.

Bibliografía

Vargas Llosa, Mario: "Razones contra la excepción cultural", El País, 2004
Bourdieu, Pierre: "Mas ganancias, menos cultura", Clarín, 1999
Tournier, Vincent: "El mercado hace cultura", Clarín, 1999
Sirven, Pablo: "El cine será industria o no será nada", La Nación, 2010
Pasolini, Pier Paolo: "abjuración a la trilogía de la vida", Cartas Luteranas, Madrid, 1997: 61-64

Lecturas complementarias

Los aportes de la escuela de Frankfurt
por Mariel Ortolano

La Perspectiva crítica

(1) Conformada entre los años 1924 y 1932, esta escuela de pensamiento continúa la línea crítica que se inicia en Europa con la Ilustración y que caracteriza en definitiva al pensamiento europeo: la fuente del filosofar es más la incredulidad que el asombro. En el contexto del surgimiento del nazismo, representan la defensa de la razón a ultranza frente al avance del irracionalismo. Sus fuentes doctrinarias representadas por las teorías de Hegel, Marx y Freud establecen una perspectiva pesimista en relación con los fenómenos culturales que se asociaban en la primera parte del siglo XX a la masificación de las comunicaciones.

(2) Desde la publicación de *La industria cultural* (1947) el análisis de los fenómenos ideológicos en relación con la institucionalización económica y cultural de los medios es su principal objeto de estudio y, por consiguiente, los efectos de las industrias culturales sobre el público.

(3) El concepto de industria cultural que introdujeron Adorno y Horkheimer por primera vez en *La dialéctica de la Iluminación* reemplaza el concepto de "cultura de masas" (la elección del término tiene como finalidad evitar malentendidos en torno a su enfoque: su obra no implica una crítica a la cultura de masas entendida como cultura popular, es decir, la cultura surgida de las propias clases populares, sino para definir lo que hoy más genéricamente podemos denominar cultura mediática: la cultura producida y difundida por los medios masivos de comunicación).

(4) La noción de "industria cultural" da cuenta del proceso de "transformación cultural en su contrario". La cultura concebida como mercancía (es decir, no se concibe y produce como un bien en sí mismo, sino como valor de cambio) estandariza los gustos del público, les ofrece estereotipos y baja calidad, determina el consumo y elimina riesgos: como consecuencia de este dominio no declarado, el individuo es manipulado por los medios y termina por adherir de manera acrítica a los valores impuestos por el sistema imperante.

(5) Su análisis parte de la comprobación de la crisis de las instituciones que sostenían a la sociedad en la etapa preindustrial y la religión como factor unificador de las conciencias. En el siglo XX los medios masivos sustituyen como factor de uniformidad a los factores de poder que Marx, por ejemplo, definía como instrumentos de narcotización de la conciencia política. Siguiendo esta tesis, a la creciente sociedad de consumo le conviene más la cultura mediática que la religión, ya que el hedonismo que instaure es más rentable que el ascetismo de los sentidos propiciado por las religiones. Al retomar la tesis marxista sobre la estructura de la historia, Adorno y Horkheimer ven en las industrias culturales un mecanismo simbólico de representación: se sustituye el "más allá" por un "más acá", con mitos más accesibles al individuo común. Los héroes que el comic y el naciente cine hollywoodense, Superman y el pionero del western, son vistos como objetos de identificación con el modelo cultural imperante.

(6) Incluso, el reemplazo del concepto de "clase" por el más genérico "masas" implica la aparente disolución de las diferencias sociales y posibilita la creencia errónea en la posibilidad de acceso de todos los sectores a la totalidad de los bienes de producción industrial (teóricamente las industrias culturales difundidas por los medios masivos anularían las diferencias de status, rol, edad, sexo, etc, pero esto ocultaría una sociedad que sigue basándose en relaciones asimétricas y desiguales, ya que en la práctica, el acceso a la cultura sigue estando en manos de unos pocos).

(7) El entretenimiento adquiere para los pensadores frankfurtianos la dimensión etimológica de *diversión*, es decir, *distraer*, pero en este caso, entendida peyorativamente como fuga de la realidad, como huida del compromiso de entender la realidad para transformarla. Si bien la sociedad capitalista incentiva el individualismo y la competitividad, en realidad, se trataría de una pseudoindividualidad, ya que la identidad del individuo se fusiona con la de la sociedad, se homogeneiza: lograr la estandarización es un factor central del control psicológico.

(8) Los productos de la industria cultural con su formulación seriada, con su estructura repetitiva (pueden leer el análisis que Adorno realiza de la canción popular o del cine de acción) propician la inercia, la credulidad y la mediocridad; aparentan ser frívolos e inocentes, pero son peligrosos en tanto acostumbran al individuo a la simplificación contraria a todo ejercicio racional del pensamiento (que para la cultura de la Ilustración implica esfuerzo) y crean la mentalidad que han capitalizado a lo largo de la historia los regímenes totalitarios.

Las industrias culturales configuran una pseudocultura

(9) La partícula "pseudo" (parecido a) refiere a la apariencia que revisten algunos productos culturales destinados a facilitar el acceso de la gente a la cultura. Esa facilitación implica, en el mejor de los casos, la subestimación de la capacidad de la gente de comprender los textos originales (ya sean obras de arte, textos

literarios, teatro, danza) y, en el peor de los casos, una mentira, ya que la gente en este caso creería estar accediendo al conocimiento cuando en realidad se lo está alejando de él (pensemos en el best-seller, por ejemplo). Este argumento tan discutido y discutible, se enraiza sin embargo en un concepto muy freudiano del papel que la cultura cumple en el desarrollo del ser humano. En definitiva, la raíz etimológica del concepto de cultura remite a la idea de "cultivo", de "crecimiento" y evolución y se asocia a la posibilidad de que la educación refine los instintos básicos del individuo y promueva actitudes éticas, en contraste con la tendencia a la pura satisfacción del deseo individual propias del hombre primitivo y del niño.

(10) La pseudocultura en cambio está destinada a exacerbar esas pulsiones primitivas, principalmente aquellas ligadas al sexo y a la violencia, que impedirían la evolución de la racionalidad y mantendrían al individuo en un estadio infantil haciéndolo más manejable, a la vez que lo hace propenso a actitudes antitéticas (pensemos en la tesis de Peter Weir en *The Truman Show*. ¿Cuál es la actitud del público ante la rebelión de Truman contra su padre-dios Cristóff? Pensemos también en los fenómenos colectivos ligados a la creación y destrucción de ciertos ídolos pertenecientes al mundo del espectáculo o el deporte).

(11) Según Adorno, la cultura modifica y ayuda a crecer, la pseudocultura no sólo no modela al individuo civilizado, sino que lo convierte en necio: la ignorancia puede ser curada; en cambio, la necesidad del que cree saber está garantizada por su propia soberbia.

[...]

(12) La fragmentación pseudocultural de contenidos, la redundancia de los mensajes contribuyen a la uniformidad y al mantenimiento del orden imperante.

(13) Por último, señalemos la preocupación frankfurtiana en torno al tipo de valores que las industrias culturales promueven. Valores que se ajustan a estereotipos y reproducen los valores del sistema; el culto del héroe en las series, por ejemplo, tendió a la conformación de líderes neofascistas, a través de la exaltación de la fuerza irracional y del triunfo como un bien en sí mismo. La moral del éxito se convirtió para el cine de Hollywood en un pilar determinante de conformación de ideología, según analiza Herbert Marcuse en "La personalidad autoritaria". Según su tesis, se tiende a compensar el anonimato en el que vive el hombre de la ciudad con la promesa de que, de algún modo vicario, puede sobresalir respecto de los otros; las tramas de acción promueven una competitividad que termina por aislarlo aún más (un extraordinario ejemplo de esta trampa describió Martin Scorsese en *Taxi Driver* de 1976).

Tomado de *Cultura Mediática*, weblog sobre Medios Contemporáneos <http://cultura.wordpress.com>
(consulta: febrero 2011)

Industria cultural: capitalismo y legitimación [fragmento]

Jesús Martín Barbero

(1) La experiencia radical que fue el nazismo está sin duda en la base de la radicalidad con que piensa la Escuela de Frankfurt. Con el nazismo el capitalismo deja de ser únicamente economía y pone al descubierto su textura política y cultural: su tendencia a la totalización. De ahí que los de Frankfurt no puedan hacer economía ni sociología sin hacer a la vez filosofía. Es lo que significa la crítica y lo que implica el lugar estratégico atribuido a la cultura. Por eso podemos afirmar sin metáforas que en la reflexión de Horkheimer, de Adorno, de Benjamin el debate que venimos rastreando toca fondo. De una parte porque los procesos de masificación van a ser por vez primera pensados no como sustitutos, sino como constitutivos de la conflictividad estructural de lo social. Lo cual implica un cambio en profundidad de perspectiva: en lugar de ir del análisis empírico de la masificación al de su sentido en la cultura, Adorno y Horkheimer parten de la racionalidad que despliega el sistema —tal y como puede ser analizada en el proceso de industrialización—mercantilización de la existencia social— para llegar al estudio de la masa como efecto de los procesos de legitimación y lugar de manifestación de la cultura en que la lógica de la mercancía se realiza. De otra parte la reflexión de los de Frankfurt saca la crítica cultural de los periódicos y la sitúa en el centro del debate filosófico de su tiempo: en el debate del marxismo con el positivismo norteamericano y el existencialismo europeo. La problemática cultural se convertía por vez primera para las izquierdas en espacio estratégico desde el cual pensar las contradicciones sociales.

[...]

Del logos mercantil al arte como extrañamiento

(2) El concepto de industria cultural nace en un texto de Horkheimer y Adorno publicado en 1947, y lo que contextualizó la escritura de ese texto es tanto la Norteamérica de la democracia de masas como la Alemania nazi. Allí se busca pensar la dialéctica histórica que arrancando de la razón ilustrada desemboca en la irracionalidad que articula totalitarismo político y masificación cultural como las dos caras de una misma dinámica. El contenido del concepto no se da de una vez —de ahí la trampa que ofrecen esas definiciones sacadas de alguna frase suelta—, sino que se despliega a lo largo de una reflexión que envuelve a cada paso más ámbitos, al tiempo que la argumentación se va estrechando y cohesionando. Se parte del sofisma que representa la idea del "caos cultural" —esa pérdida del centro y consiguiente dispersión y diversificación de los niveles y experiencias culturales que descubren y describen los teóricos de la sociedad de masas— y se afirma la existencia de un sistema que regula, puesto que la produce, la aparente dispersión. La "unidad de sistema" es enunciada a partir de un análisis de la lógica de la industria, en la que se distingue un doble dispositivo: la introducción en la cultura de la producción en serie "sacrificando aquello por lo cual la lógica de la obra se distinguía de la del sistema social", y la imbricación entre producción de cosas y producción de necesidades en tal forma que "la fuerza de la industria cultural reside en la unidad con la necesidad producida"; el gozne entre uno y otro se halla en "la racionalidad de la técnica que es hoy la racionalidad del dominio mismo". (Horkheimer y Adorno, 1947: 147, 148, 165)

(3) La afirmación de la unidad del sistema constituye uno de los aportes más válidos de la obra de Horkheimer y Adorno, pero también de los más polémicos. Por una parte, la afirmación de esa unidad desvela la falacia de cualquier culturalismo al ponernos en la pista de "la unidad en formación de la política" y descubrimos que las diferencias pueden ser también producidas. Pero esa afirmación de la "unidad" se torna teóricamente abusiva y políticamente peligrosa cuando de ella se concluye la totalización de la que se infiere que del film más ramplón a los de Chaplin o Welles "todos los films dicen lo mismo", pues aquello de lo que hablan "no es más que el triunfo del capital invertido". (Horkheimer y Adorno, 1947: 151) La materialización de la unidad se realiza en el *esquematismo*, asimilando toda obra al esquema, y en la *atrofia de la actividad* del espectador. Así, a propósito del jazz se afirma que "el arreglador de música de jazz elimina toda cadencia que no se adecue perfectamente a su jerga", y por si no estaba claro se erige al jazz en ejemplo, o mejor en paradigma, de la identificación que debe demostrar cada sujeto con el poder por el que es sometido, afirmando que esa sumisión "está en la base de las sincopas del jazz que se burla de las trabas y al mismo tiempo las convierte en normas". (Horkheimer y Adorno, 1947: 184) Como prueba de la atrofia de la actividad del espectador se pondrá al cine: pues para seguir el argumento del film, el espectador debe ir tan rápido que no puede pensar, y como además todo está ya dado en las imágenes, "el film no deja a la fantasía ni al pensar de los espectadores dimensión alguna en la que puedan moverse por su propia cuenta con lo que adiestra a sus víctimas para identificarlo inmediatamente con la realidad". (Horkheimer y Adorno, 1947: 151) Una dimensión fundamental del análisis va a terminar resultando así bloqueada por un pesimismo cultural que llevará a cargar la unidad del sistema a la cuenta de la "racionalidad técnica", con lo que se acaba convirtiendo en cualidad de los medios lo que no es sino un modo de uso histórico.

(4) Quizá aquello a lo que apunta la afirmación de la unidad en la industria cultural se hace más claro en el análisis de la segunda dimensión: la degradación de la cultura en industria de la diversión. En ese punto Adorno y Horkheimer logran acercar el análisis a la experiencia cotidiana y descubrir la relación profunda que en el capitalismo articula los dispositivos del ocio a los del trabajo, y la impostura que implica su proclamada separación. La unidad hablaría entonces del funcionamiento social de una cultura que se constituye en "la otra cara del trabajo mecanizado". Y ello tanto en el mimetismo que conecta al espectáculo organizado en series —sucesión automática de operaciones reguladas— con la organización del trabajo en cadena, como en la operación ideológica de recargue: la diversión haciendo soportable una vida inhumana, una explotación intolerable, inoculando día a día y semana tras semana "la capacidad de encajar y de arreglarse", banalizando hasta el sufrimiento en una lenta "muerte de lo trágico", esto es: de la capacidad de estremecimiento y rebelión. Línea de reflexión que continuará

(5) Adorno algunos años después en su valiente crítica de la "ideología de la autenticidad" —en los existencialistas alemanes y especialmente en Heidegger—, desenmascarando la pretensión de una existencia a salvo del chantaje y la complicidad, de una existencia constituida por un *encuentro* que para escapar a la comunicación degradada convierte "a la relación yo-tú en el lugar de la verdad" (Adorno, 1971: 24). Por paradójico que parezca, nos dirá Adorno, la jerga de la autenticidad, de la interioridad y del encuentro acaba cumpliendo la misma función que la degradada cultura de la diversión, es "de la misma sangre" que el lenguaje de los medios, pues inculca la evasión y la impotencia para "modificar cualquier cosa en las vigentes relaciones de propiedad y de poder". (Adorno, 1971: 30)

(6) La tercera dimensión, la desublimación del arte, no es sino la otra cara de la degradación de la cultura, ya que en un mismo movimiento la industria cultural banaliza la vida cotidiana y positiviza el arte. Pero la desublimación del arte tiene su propia historia, cuyo punto de arranque se sitúa en el momento en que el arte logra desprenderse del ámbito de lo sagrado merced a la autonomía que el mercado le posibilita. La contradicción estaba ya en su raíz, el arte se libera pero con una libertad que "como negación de la funcionalidad social que es impuesta a través del mercado queda esencialmente ligada al presupuesto de la economía mercantil". (Horkheimer y Adorno, 1947: 188) Y sólo asumiendo esa contradicción el arte ha podido resguardar su independencia. De manera que contra toda estética idealista hemos de aceptar que el arte logra su autonomía en un movimiento que lo separa de la ritualización, lo hace mercancía y lo aleja de la vida.

(7) Durante un cierto periodo de tiempo esa contradicción pudo ser sostenida fecundamente para la sociedad y para el arte, pero a partir de un momento la economía del arte sufre un cambio decisivo, el carácter de mercancía del arte se disuelve "en el acto de realizarse en forma integral" y perdiendo la tensión que resguardaba su libertad, el arte se incorpora al mercado como un bien cultural mas adecuándose enteramente a la necesidad. Lo que de arte quedará ahí ya no será más que su cascarón: el estilo, es decir, la coherencia puramente estética que se agota en la imitación. Y esa será la "forma" del arte que produce la industria cultural: identificación con la fórmula, repetición de la fórmula. Reducido a cultura el arte se hará "accesible al pueblo como los parques", ofrecido al disfrute de todos, introducido en la vida como un objeto más, desublimado.

Bibliografía citada

Horkheimer, Max y Theodor Adorno (1988) [1947] *Dialéctica del iluminismo*. Buenos Aires, Sudamericana.
Adorno, Theodor (1971) *La ideología como lenguaje*, Madrid, Taurus.

Publicado en Martín Barbero, Jesús. *De los medios a las mediaciones. Comunicación, cultura y hegemonía*, Gustavo Gilli, Barcelona, 1987.

también online: http://www.infoamerica.org/documentos_pdf/martin_barbero2.pdf (consulta febrero 2011)

Análisis de caso: la excepción cultural aplicada al cine

Lectura y evaluación de crítica cinematográfica

1) Resume el artículo "El cine será industria o no será nada" de Pablo Sirvén en no más de 20 líneas. Procure cuidar las palabras empleadas, los giros y los recursos de escritura para que su texto se adapte a la situación comunicativa en la que usted se encuentra, es decir, produzca un texto adecuado para al ámbito universitario. (Para entregar al profesor.)

2) Paralelamente, realice una evaluación del texto de Sirvén atendiendo al plan textual que éste despliega, la presentación (o ausencia) de la(s) tesis a defender, la relación entre los argumentos presentados y la tesis, y la relación entre la conclusión y los argumentos. Reponga, de ser posible, las afirmaciones implícitas del texto en relación al debate sobre la excepción cultural. (Para presentar oralmente en clase.)

El cine será industria o no será nada por Pablo Sirvén

(1) Era lógico suponer que la obtención del Oscar a la mejor película extranjera por parte de *El secreto de sus ojos* fuera a desatar entre los argentinos una euforia nacional casi futbolera. Mientras el Gobierno y la oposición no saben cómo ponerse de acuerdo y se hacen mutuas zancadillas, la noticia de un logro en el máximo nivel de una vidriera mundial como el de la fiesta máxima de Hollywood llenó de orgullo y trajo un poco de feliz alivio a buena parte de los habitantes de esta tierra.

(2) Lo que llama realmente la atención es que paralelamente a esa natural alegría, por lo bajo y de manera asordada, se hayan registrado asombrosos fastidios, ciertos crujidos melindrosos y unos cuantos microscópicos "sí, pero?"

(3) Algunos supuestos exegetas del cine independiente -supuestos, porque se escudan detrás de nobles y legítimos intentos vanguardistas para defender, en realidad, lo que lisa y llanamente podríamos denominar "cine estafa", gente que lucra sistemáticamente con los dineros públicos para presentar bodrios indigeribles- se sienten cuestionados en cuanto la alicaída industria del cine nacional amaga con recuperar cierta vitalidad.

(4) Es algo realmente insultante: es como si los artesanos de Plaza Francia, por unir en aleaciones elementales unas cuantas chapitas, creyeran que, por eso, están en condiciones de cuestionar a la gran industria siderúrgica argentina y, como si eso fuese poco, pretendieran ocupar el lugar de ésta, absorbiendo buena parte de sus fondos.

(5) Son los miserables talibanes de lo pequeño, los mismos que guardaron cómplice silencio cuando el Instituto de Cine y Artes Audiovisuales (Incaa) repartía a troche y moche "ayudas" económicas (se acaba de reabrir una causa judicial por esto) para ilustres desconocidos (o "amigos", cuyos nombres se repetían demasiado seguido en los repartos millonarios), que se la pasaban dándose la gran vida de festival en festival, en hoteles de cinco estrellas, con todos los viáticos pagos por el Estado, o los que estrenaban (si acaso llegaban a estrenar, algo que no siempre sucedía) realizaciones cualesquiera que, difícilmente, conseguirían un "aprobado" en un curso de ingreso de una escuela de cine medianamente seria.

(6) Están nerviosos porque la visibilidad mundial que acaba de adquirir *El secreto de sus ojos*, al obtener el más célebre premio cinematográfico, los cuestiona profundamente, los deja en una indisimulable intemperie, más resentidos que nunca, llorando sobre las chapitas que nunca supieron amalgamar, molestos porque el Incaa comienza a mirar de nuevo con más simpatía el cine industrial y, por ende, el despilfarro de dineros sobre aquellas empieza a ceder para ser volcados, por fin, en acciones cinematográficas mucho más productivas.

(7) Afortunadamente, la Real Academia Española ha aceptado como acepción de "acción y efecto de esiafar" una palabra más que elocuente de lo que ha venido ocurriendo en los últimos años en materia de políticas estatales de fomento cinematográfico: "curro".

(8) El bienvenido Oscar a *El secreto de sus ojos* debe inspirar al Incaa para dejar bien atrás los curros de dineritos que salieron de sus arcas para caer en tierra estéril o en bolsillos privados o oficiales; curros por el tráfico de influencias (miembros de los comités del organismo que cruzan votos para favorecer a sus protegidos); curros de los que entraron al Incaa como pelagatos y salieron como potentados. Hay una historia de infames corruptelas en el Incaa que algún día alguien deberá escribir minuciosamente (no será fácil, ya que por invitaciones y honorarios por distintos conceptos que el Instituto fue distribuyendo a lo largo del tiempo para crear a su alrededor una segura red de silencios no quedan tantos que lo puedan hacer).

(9) Es éste el momento preciso en que el Incaa debe aprovechar la ola de optimismo inyectada por la máxima distinción de la Academia de Hollywood para profundizar los cambios últimamente encarados.

(10) A *El secreto de sus ojos* le tiraron con munición gruesa antes, durante y después de su filmación. Antes, porque casi no se pudo rodar, de tantas dilaciones que encontró la producción en marcha, en los comités del Incaa que no terminaban de emitir dictamen favorable porque la empresa local que la producía (Haddockfilms) tenía la mayoría de sus acciones en manos españolas. La declaración de interés (y, consecuentemente, los subsidios tramitados) se hubiera caído indefectiblemente si ese paquete accionario no pasaba (como finalmente lo hizo) a capitales argentinos. Uno de los ataques más arteros que recibió la película tan pronto como se conoció -dejaremos de lado en esta ocasión las majaderías de algunas críticas que tuvo- es la afirmación de que se trata de una película española. Ese argumento dicho y repetido a boca de jarro para que por sí solo sonase descalificador es del todo falaz porque no cabe duda de que *El secreto...* es esencialmente argentina, no sólo por su trama, sino por su elenco actoral, autoral y técnico. Como tantas otras películas, para cerrar sus números, el film de Campanella debió sumar al 46 por ciento de inversión argentina, un 54 por ciento aportado por un socio español (Gerardo Herrero, también coproductor de la exitosa *Las viudas de los jueves*). La película recientemente laureada con el Oscar está recibiendo del Incaa el tope del subsidio del Incaa (3.500.000 pesos). *El secreto...* gastó aquí 4.200.000 pesos; y 6 millones más, en España, puesto que los coproductores también tenían obligaciones hacia su país (allí ya la vieron casi un millón de personas).

(11) El Incaa percibirá más plata de la que puso por esta producción, que se encamina a empatarle a *El Santo de la Espada*, con sus casi 2.600.000 espectadores, como la segunda entre las películas argentinas más vistas de la historia (lejos todavía de los 3.400.000 espectadores de *Nazareno Cruz y el lobo*, de Leonardo Favio).

(12) A partir de mediados de los años 40 del siglo pasado, el cine argentino empezó a escribir, con más prisa que pausas, la actual historia de frustraciones que lo aquejan gravemente. Nuestro país fue pionero, desde

fines del siglo XIX, en incorporar esta nueva y fascinante manera de expresión, con gran beneplácito de la población. En las primeras décadas del siglo XX, incluso, llegó a ser muy apreciado en buena parte de América latina. Un conjunto de razones (la injerencia temprana de capitales norteamericanos en la distribución y exhibición, las restricciones en las importaciones de película virgen durante la Segunda Guerra Mundial, el impetuoso avance de México para captar el mercado latino, el desafortunado abandono de ciertas temáticas, la implementación de políticas erradas y, finalmente, la ciclica censura) nos fue conduciendo inevitablemente al último subsuelo.

(13) Lo que es más difícil de comprender -quizás el campo de la psiquiatría tenga alguna respuesta- es por qué a partir de la irrupción de un segundo y auspicioso "nuevo cine argentino" hacia 1996 (el primer "nuevo cine" había sido el de la estimulante generación del 60), con nombres y filmografía tan interesantes y distintivos como los de Caetano, Stagnaro, Trapero, Burman, Martel, Perrone, Carri, Hernández, Llinás, Puenzo, Cedrón, Postiglione, Katz y Fendrik, entre otros, se endiosó a ese sector y se lo engrosó con un lamentable entorno de advenedizos, principiantes a los que todavía les faltaba tomar mucha sopa, atorantes con portación de apellido o sin ella, y fatuos balbuceadores de nada. ¡Y a todos ellos los financió el Estado sin tantas vueltas como las que se dieron para apoyar a *El secreto de sus ojos* o, ahora mismo, a *El mural*, la película aún no estrenada de Héctor Olivera!

(14) ¿Por qué, además, cierta parte de la prensa especializada, autoerigida en iluminada, se cartelizó para sostener ese nefasto *statu quo*? Ayudaron a impedir, sin querer (o queriendo), con sus influencias y persistentes opiniones, que la Argentina retomase la senda ambiciosa en materia cinematográfica que supo tener en las primeras décadas del siglo pasado. ¿Algún día se darán cuenta de que fueron directamente funcionales a los negocios turbios en los que el Incaa se embarcó durante tanto tiempo?

(15) Claro que debe haber genuino cine independiente. Otros lenguajes y temáticas, nuevos aires, bancos de experimentación y de vanguardias son completamente indispensables para atender públicos minoritarios y constituir también la avanzada del cine industrial del mañana. Pero que los chicos terminen de estudiar y se cortan escalando peldaño tras peldaño unos cuantos años como asistentes de producción antes de pretender dirigir, que los talentosos más crípticos consigan financiación del Estado (o privada), pero es un despropósito bancar los balbuceos y oscuridades de 50 a 60 películas por año que tanto los públicos populares como los más selectos ignoran olímpicamente.

(16) Pero, eso sí, que los "vivos" que hacen del cine una excusa para esquilmar al Incaa se manden a mudar bien o sean procesados si se les comprueban sus flagrantes irregularidades.

(17) La cantidad de público, es cierto, no define la calidad de una película. Pero pensar que cuando la gente se vuelva masivamente sobre una siempre elige mal es un pensamiento rancio y elitista, por no decir del todo retrógrado, por más que se revista de superado progresismo.

La Nación, domingo 14 de marzo de 2010

3) Resuma la postura del cineasta Pier Paolo Pasolini expresada en el artículo "Abjuración de la trilogía de la vida". Procure informarse acerca de la vida y la obra de este artista, y de las características de las películas que componen esta trilogía (*El Decamerón*, 1971; *Los cuentos de Canterbury*, 1972; y *Las mil y una noches*, 1974).

Para conocer la obra de este cineasta, se recomienda ver una de las siguientes películas:

➤ *La Ricota* (cortometraje)

➤ *Mamma Roma*

➤ *Los cuentos de Canterbury*

<http://www.taringa.net/posts/tv-peliculas-series/2177972/Los-cuentos-de-Canterbury---1972.html>

➤ *Pajarracos y Pajaritos*

http://www.taringa.net/posts/tv-peliculas-series/5386973/Pajarracos-y-Pajaritos-_1966_-de-Pier-Paolo-Pasolini.html

ABJURACIÓN DE LA TRILOGÍA DE LA VIDA

Creo, *ante todo*, que nunca y en ningún caso se debe temer ser instrumentalizado por el poder y su cultura. Hay que comportarse como si esa peligrosa eventualidad no existiera. Lo que cuenta, antes que nada, es la sinceridad y la necesidad de lo que hay que decir. No hay que traicionarlo bajo ningún concepto, y mucho menos callando diplomáticamente por prejuicio.

Pero también pienso, *a continuación*, que es necesario saber darse cuenta de hasta qué punto hemos sido instrumentalizados, eventualmente, por el poder integrador. Y en este caso, si resulta que la propia sinceridad o la necesidad han sido utilizadas y manipuladas, creo que además se debe tener el valor de abjurar de ellas.

Yo abjuro de la *Trilogía de la vida*, aunque no me arrepienta de haberla hecho. En realidad no puedo negar la sinceridad y la necesidad que me impulsaron a la representación de los cuerpos y de su símbolo culminante, el sexo.

Esa sinceridad y esa necesidad tienen varias justificaciones históricas e ideológicas.

Ante todo, se insertan en la lucha por la democratización de la «libertad de expresión» y por la liberación sexual, que fueron dos momentos fundamentales de la tensión progresista de los años cincuenta y sesenta.

En segundo lugar, en la primera fase de la crisis cultural y antropológica iniciada a finales de los sesenta —cuando empezaba a triunfar la irrealidad de la subcultura de los *mass media* y, por tanto, de la comunicación de masas—, el último baluarte de la realidad parecían ser los cuerpos «inocentes», con la arcaica, oscura y vital violencia de sus órganos sexuales.

Por último, la representación del erotismo, visto en un ámbito

humano recién superado por la historia, pero todavía presente físicamente (en Nápoles, en Oriente Medio), era algo que me fascinaba personalmente como autor y como ser humano individual.

Ahora, todo se ha vuelto del revés.

Primero: la lucha progresista por la democratización expresiva y por la liberación sexual ha sido brutalmente superada y trivializada por la decisión del poder consumista de imponer en este punto una tolerancia tan amplia como falsa.

Segundo: también la «realidad» de los cuerpos inocentes ha sido violada, manipulada y pisoteada por el poder consumista; es más: esa violencia sobre los cuerpos se ha convertido en el más macroscópico de los datos de la nueva época humana.

Tercero: las vidas sexuales privadas (como la mía) han sufrido tanto el trauma de la falsa tolerancia como el de la degradación de los cuerpos, y lo que en las fantasías sexuales era dolor y alegría se ha convertido en engaño suicida, en tedio informe.

II

Sin embargo, que no se les ocurra pensar a quienes criticaban con disgusto o desprecio mi *Trilogía de la vida* que mi abjuración conduce a sus «deberes».

Mi abjuración lleva a algo distinto. Me horroriza decirlo, y busco antes de decirlo, como es mi auténtico «deber», elementos que retrasen ese momento. Que son:

a) el insoslayable dato de hecho de que, aun si quisiera seguir realizando films como los de la *Trilogía de la vida*, no podría; porque he acabado odiando los cuerpos y los órganos sexuales. Naturalmente, me refiero a *estos* cuerpos y a *estos* órganos sexuales. Esto es, a los cuerpos de los nuevos jóvenes y muchachos italianos, a los órganos sexuales de los nuevos jóvenes y muchachos italianos. Se me objetará: «A decir verdad, en la *Trilogía de la vida* no representabas cuerpos y órganos sexuales de nuestro tiempo, sino los del pasado». Es cierto; pero durante algún tiempo pude hacerme ilusiones. El degradante presente quedaba compensado por la supervivencia objetiva del pasado o por la posibilidad, por consiguiente, de volver a evocarlos. Pero hoy la degeneración de los cuerpos y de los sexos ha cobrado efecto retroactivo. Si quienes *entonces* eran así y así han podido convertirse *ahora* en esto y lo otro, eso significa que potencialmente ya lo eran; por tanto, también su modo de ser *de entonces* queda, desde el presente, desprovisto de valor. Si los jóvenes y los muchachos del subproletariado romano —que son, por otra parte, los que he proyectado en la antigua y resistente Nápoles y luego en

los países pobres del Tercer Mundo— son *ahora* inmundicia humana, eso quiere decir que también *entonces* lo eran potencialmente. Eran, pues, imbéciles constreñidos a ser adorables, miseros criminales obligados a ser golfillos simpáticos, bellacos ineptos obligados a parecer santamente inocentes, etcétera. El hundimiento del presente implica también el hundimiento del pasado. La vida es un montón de ruinas insignificantes e irónicas;

b) mientras ocurría todo esto, mis críticos, dolidos o desprecia-tivos, tenían, como decía, estúpidos «deberes» que seguir imponien-do: eran «deberes» relativos a la lucha por el progreso, el mejora-miento, la liberalización, la tolerancia, el colectivismo, etcétera. No se daban cuenta de que la degeneración se ha producido justamente mediante una falsificación de sus valores. ¡Y ahora parecen estar muy contentos! Satisfechos de pensar que la sociedad italiana ha mejorado *indudablemente*, o sea, que se ha vuelto más democrática, más tolerante, más moderna, etc. No perciben la oleada de delitos que inunda Italia: dejan este fenómeno para las páginas de sucesos y le niegan todo valor. No se dan cuenta de que no hay solución de continuidad entre los que son técnicamente delincuentes y quienes no lo son; y que el modelo de insolencia, de falta de humanidad y de crueldad es el mismo para toda la masa de los jóvenes. No se dan cuenta de que en Italia hay incluso un toque de queda; de que la noche es desértica y siniestra, como en los siglos más negros del pasado; aunque como es natural ellos no lo viven pues se quedan en sus casas (tal vez regalándole modernidad a su propia consciencia con la ayuda del televisor). No se dan cuenta de que la televisión y lo que quizá es peor, la escuela obligatoria, han degradado a todos los jóvenes y muchachos a melindrosos, acomplejados y burguesuchos racistas de segunda fila; y consideran que esto no pasa de ser una coyuntura desagradable que sin duda se resolverá —como si una mutación antropológica fuera reversible—. No se dan cuenta de que la liberación sexual, en vez de dar soltura y felicidad a los jóvenes y a los muchachos, les ha vuelto infelices, cerrados y por consiguiente estúpidamente presuntuosos y agresivos; pero ni siquiera quieren ocuparse de todo esto porque los jóvenes y los muchachos les traen sin cuidado;

c) fuera de Italia, en los países «desarrollados» —especialmente en Francia—, la suerte está echada desde hace tiempo. Hace tiempo que antropológicamente el pueblo no existe. Para los burgueses fran-ceses, el pueblo está constituido por marroquíes o griegos, por por-tugueses o tunecinos. Los cuales no pueden hacer otra cosa, los po-bres, que asumir lo más deprisa posible el comportamiento de los burgueses franceses. Y esto es lo que piensan tanto los intelectuales de derechas como los intelectuales de izquierdas; y lo piensan de idéntica manera.

Pues bien: es hora ya de afrontar el problema: ¿a qué me lleva abju-rar de la *Trilogía*?

Me lleva a la adaptación.

Estoy escribiendo estas páginas el 15 de junio de 1975, día de elecciones. Sé que aún en el caso —muy probable— de una victoria de las izquierdas una cosa será el valor nominal del voto y otra su valor real. Lo primero pondrá de manifiesto una unificación de Ita-lia modernizada en sentido positivo; lo segundo demostrará que Ita-lia —aparte, naturalmente, de los comunistas tradicionales— es ya en su conjunto un país despolitizado, un cuerpo muerto cuyos refle-jos son meramente mecánicos. O sea, que lo que vive Italia no es más que un proceso de adaptación a su propia degradación, de la que intenta liberarse sólo nominalmente. *Tout va bien*: en el país no hay masas de jóvenes criminaloides o neuróticos, o conformistas hasta la locura y la más absoluta intolerancia; las noches son seguras y tranquilas, maravillosamente mediterráneas; los secuestros, los atracos, las asesinatos sumarios, los millones de desfalcos y de robos son sólo material para las páginas de sucesos de los diarios, etcétera. Todo el mundo se ha adaptado: bien al no querer darse cuenta de nada o por medio de la más indiferente desdramatización.

Pero debo admitir que tampoco haberse dado cuenta o haber dramatizado preserva realmente de la adaptación o la aceptación. Pues yo mismo me estoy adaptando a la degradación y estoy acep-tando lo inaceptable. Maniobro para reordenar mi vida. Estoy olvi-dando cómo eran *antes* las cosas. Los amados rostros de ayer empie-zan a amarillear. Ante mí —implacable, sin alternativas— el presente. Y readapto mi compromiso para una mayor inteligibilidad (¿Saló?).

15 de junio de 1975,
en *Il Corriere della Sera*, 9 de noviembre de 1975.

El destino del cine como arte por Jacques Rancière

Los festivales, la excepción cultural, la globalización

(1) La fórmula es objeto de extraños fenómenos de entusiasmo y de rechazo. De modo imprevisible, en intervalos muy cortos, se percibe como una apuesta importante y evidente, o como argucia hortera; como el sentido del más noble de los combates modernos o como la manía de unos tecnócratas inflados de intelectualismo, cuando no se asimila a una máscara de limitados intereses mercantiles.

(2) La excepción cultural, que es de lo que se trata, no merece tales bandazos de popularidad y de hostilidad. Dicha expresión designa *hoy* dos cosas distintas. La excepción cultural es un principio: las obras de arte no deberían responder, por su producción y su circulación, a la única lógica del mercado. Y la excepción cultural es un instrumento jurídico: aquél sobre el que se funda toda reglamentación que permite que intervengan otros criterios que los de mercado en la producción y la difusión de las obras. Este medio jurídico está al servicio de un fin: la diversidad cultural, es decir, la posibilidad de fomentar la producción y la difusión de obras de estéticas diferentes.

(3) Esta historia, que ha conocido numerosas peripecias, se halla hoy en un momento decisivo. En esta situación crucial, que puede matar o salvar al principio de excepción cultural, los festivales de cine, -sirva como ejemplo el primero de ellos, el de Cannes-, juegan un papel importantísimo. Para tomar conciencia de esta importancia, es necesario dar una vuelta por la historia.

Cine, nación y economía

(4) La construcción del papel crítico de las artes en un mundo dominado por las fuerzas de mercado es un fenómeno reciente, ligado a la dominación de la economía de mercado como elemento fundador de la organización de la vida colectiva. Este papel concierne a todas las artes, pero el cine juega aquí un factor decisivo derivado de las particulares relaciones que se establecen entre este arte y la industria y el comercio.

(5) Esta construcción se ha elaborado en su mayor parte en un país: Francia. Existen una serie de razones que explican este hecho. En primer lugar, durante el primer siglo de existencia del cine, tuvo lugar una especial connivencia entre el cine y la organización de las sociedades en naciones.

(6) A continuación, entre las grandes naciones del cine, Francia mantiene históricamente una relación excepcional con la cultura. Este vínculo está determinado por el centralismo político: la cultura es desde hace siglos, un asunto del rey, y seguidamente, un asunto de la República. Esta concepción se halla directamente ligada al hecho de que la nación francesa entiende que ocupa un lugar preeminente en la escena internacional, incluso en la transmisión de sus valores al conjunto de la humanidad, -concepción que tendemos a considerar natural-, mientras que los suecos, búlgaros o australianos, por ejemplo, no han experimentado nunca una tendencia similar.

(7) Desde el momento en que Francia ya no posee imperio territorial alguno, desde que dejó de ser una "gran potencia" geográfica, cuenta de un modo aún más decisivo con la cultura para mantener su influencia en el mundo. Sin embargo, ya no puede hacerlo pretendiendo la preeminencia de la cultura francesa sobre el resto; la trágica deriva colonial de esta pretensión se lo impide de ahora en adelante.

(8) Actualmente, se trata de afirmar la defensa de todas las culturas frente al riesgo de una hegemonía que este país ya no tiene la oportunidad de ostentar.

Convergencias

(9) El cine se ha encontrado en la situación de jugar un papel principal en el seno de esta historia, como arte ligado a la industria y como arte ligado al concepto de nación. También han convergido intereses políticos (el del estado francés sobre el cine para ampliar su ámbito de

influencia y alimentar el imaginario colectivo) y económicos (los profesionales forman filas bajo este estandarte que les permite de paso defender sus capacidades de producción y su cuota de mercado, incluso aquella a conquistar en el exterior)

(10) Esta convergencia sólo ha podido tomar consistencia gracias a otra, la que fusiona este binomio político-económico con el vínculo de los intelectuales y el cine: la legitimidad cultural conferida por la actividad de la *intelligentia* en el ámbito cinematográfico (la larga historia de la crítica) ha proporcionado la mejor arma en los conflictos a cuya sombra se han defendido los objetivos políticos y económicos franceses, frente a otros objetivos políticos y económicos, esencialmente los de los Estados Unidos y los de todos los responsables a los que influncian o intimidan.

(11) Esta maraña de convergencias, en la que se enredan lógicas de diversa naturaleza, ha constituido en el transcurso del siglo XX una alianza específica, -que por costumbre también consideramos natural-, entre intereses nacionales (económicos y políticos) e intereses estéticos y morales, que en principio, no están ligados a ninguna nación en particular: el amor al cine, el trabajo crítico que inspira, el deseo de que su diversidad ayude a cada uno a elaborar del modo más abierto posible su propia relación con el mundo y con el otro. Por su esencia, estos últimos ya no conciernen tanto a Francia ni al cine francés como a cualquier otra cinematografía o a cualquier otro país. Son apuestas universales.

Hollywood se globaliza

(12) Pero en el transcurso de las últimas décadas, y de manera decisiva desde los años 90 bajo el efecto de fenómenos tan diferentes como la caída del muro de Berlín, el desarrollo de la tecnología digital y de internet, se ha desarrollado el fenómeno que denominamos globalización. Este hecho cuestiona la organización de las sociedades modernas en naciones, en beneficio de otras estructuras, realizando otras escalas de magnitud (supra o infranacionales)

(13) Es evidente que este fenómeno afecta a la organización del cine, históricamente estructurado en cinematografías nacionales. En concreto, afecta al cine más poderoso, más dinámico y más acorde con esta evolución, lo que denominamos Hollywood.

(14) Esta palabra designó durante mucho tiempo a la industria del cine de los Estados Unidos. Hoy designa al cine dominante en la era de la globalización. Es el nombre mismo de la globalización dentro del ámbito del espectáculo. Hollywood, a partir de ahora, designará cada vez más y más a las máquinas de producción de un imaginario globalizado, es decir, estructurado según los intereses de un mercado mundial.

(15) Uno de los efectos de este proceso es romper la alianza entre los intereses de los empresarios del cine francés y las apuestas éticas y estéticas de la excepción cultural. Si el sector ya no se estructura por naciones, los empresarios del cine no tendrán ninguna razón para mantenerse al margen del proceso globalizador, y esto es lo que han comenzado a hacer.

(16) Los responsables políticos se encuentran en la obligación, cada vez más difícil, de sostener la ficción de una defensa conjunta de intereses materiales y de ideales que desde ya mismo comienzan a separarse. La defensa del principio de excepción cultural debe apoyarse a partir de ahora sobre una nueva alianza. Aunque el apoyo de los responsables políticos, que siempre se definen en esencia por su pertenencia nacional, sigue siendo indispensable, la excepción cultural también necesita globalizarse. Las políticas tienen que jugar su papel en esas acciones a otros niveles diferentes de los de las naciones, pero es sobre todo en el mismo mundo del cine donde hay que reorganizarse.

El papel estratégico de los festivales

(17) En este contexto, los festivales de cine adquieren una nueva y muy importante dimensión. Antes eran la vitrina donde las diferentes cinematografías nacionales exponían sus joyas más bellas; ahora se convierten en el repetidor de la circulación continua de una *idea de cine diferente* de la favorecida por el mercado. Más allá de las numerosas diferencias entre las manifestaciones (de tamaño, tema y espíritu), constituyen el entramado de una red planetaria en la que puede existir un cine diferente. Cannes, primer festival del mundo, juega aquí un papel muy importante, como modelo para otros y como caja de resonancia especialmente poderosa,

incluso como punto de anclaje de iniciativas, -que no siempre son primicia pero a las que otorga un peso adicional-, más allá de la única actividad de exhibir las películas.

(18) Este fenómeno contiene en sí mismo dos fenómenos específicos. El primero es estético: la constitución de un "cine para festivales", de una masificación de otra especie de películas diferentes del esquema hollywoodiense pero también simplista. Es responsabilidad de los seleccionadores de los festivales, pero también de la crítica, trabajar incansablemente para combatir esta tendencia.

(19) El segundo peligro es económico: se presentan dos sistemas distintos y de desigual tamaño. Un poderoso mercado mundial y una burbuja de festival en la que vibran ingravidos los filmes "artísticos" y aquellos realizados gracias a subvenciones y patrocinios. El cine sólo respira en la relación, -a veces conflictiva, a veces minoritaria-, que entabla con un deseo público, que en la realidad de este mundo se manifiesta comercialmente, en particular mediante la compra de una entrada o de un dvd.

(20) En los festivales, así como entre aquellos que tienen en su mano el futuro de esta circulación entre películas y público (cineastas, responsables políticos y culturales, productores, distribuidores...) se plantea la pregunta de la invención de nuevos modos de difusión.

(21) También ellos se estructurarán progresivamente siguiendo en menor medida los antiguos modelos de organización contruidos sobre los públicos nacionales. Habitualmente, damos una gran importancia a la relación entre un autor y "su" público. Pero, ¿cuál es hoy su público? ¿Sus compatriotas? Cada vez es menos evidente. La mayoría del público de Kiarostami no es iraní, la mayoría del público de Edward Yang no es de Taiwán, ni el de Gust van Sant estadounidense (Woody Allen encarnó con un brillo premonitorio tal desvinculación).

(22) No se trata de pleitear por una separación entre las películas y la realidad (hipótesis mortífera), sino de tener en cuenta que esta realidad ya no está definida sólo territorialmente. Existen, y continuarán existiendo otras formas de articulación de la realidad. Nos lo muestran muchas de las más hermosas y recientes películas. Es la necesaria invención de un entorno económico y estructural en torno al cine del mañana.

Declaraciones de Jacques Rancière a Emmanuel Burdeau y Jean-Michel Frodon (01.12.04) a propósito de su libro *Malaise dans l'esthétique*, en *Cahiers du cinéma*, 601, 2005.